

FIGURA

MATERIALES



ÚTILES

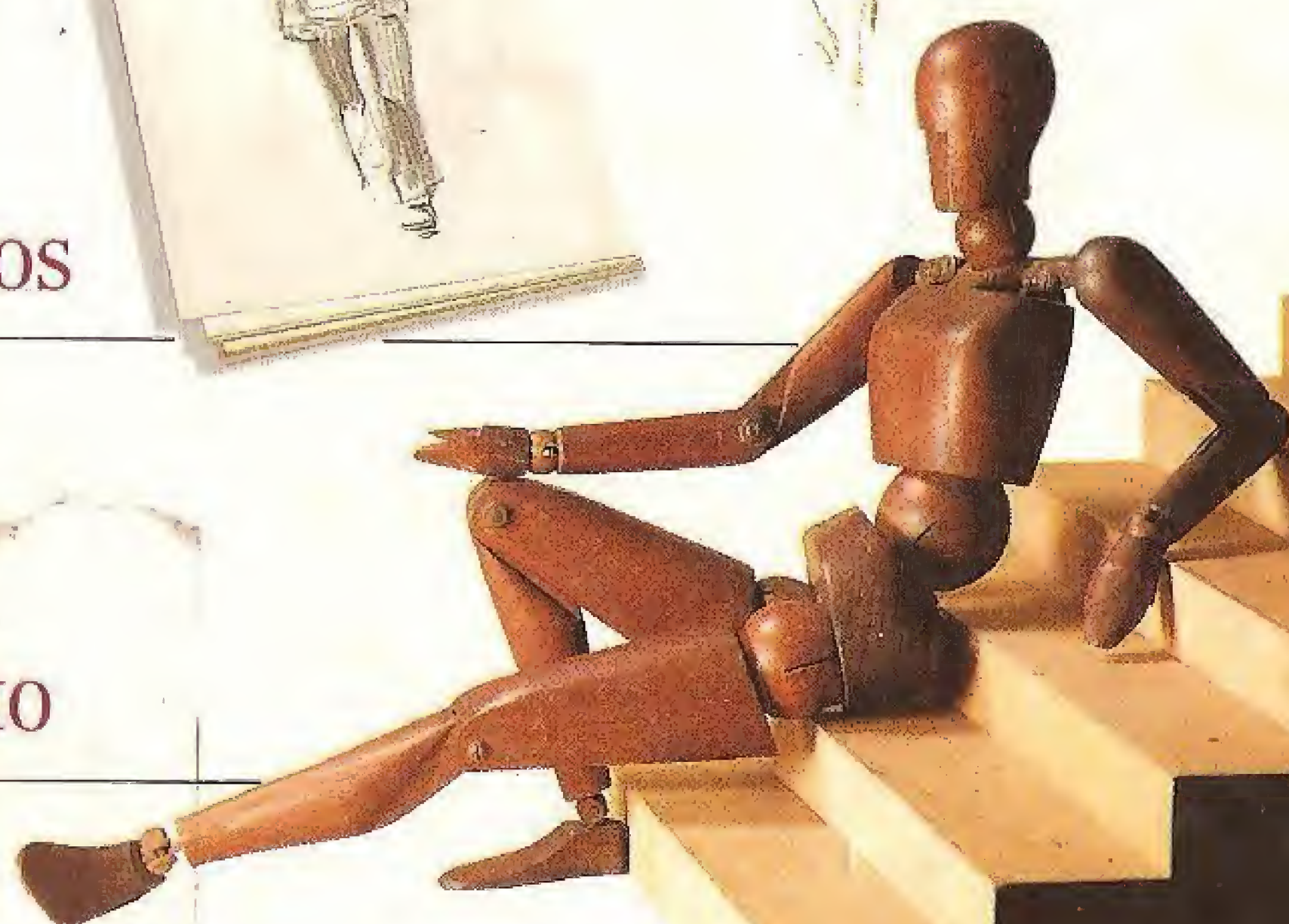


TÉCNICAS



CONSEJOS

EL OFICIO



POSES. EL CONTRAPPOSTO

La figura humana a través del dibujo se puede entender de muchas formas distintas, pero cuando se plantea un dibujo basado en la construcción anatómica a partir de la relación entre las líneas de la cadera y los hombros y su relación con el resto de las extremidades, se está dibujando el *contrapposto*, es decir, el juego entre los equilibrios de las líneas que constituyen los ejes del cuerpo.

El sistema isquiático marca una forma de representación y de visión del cuerpo humano, haciendo que éste pierda rigidez y gane en naturalidad.

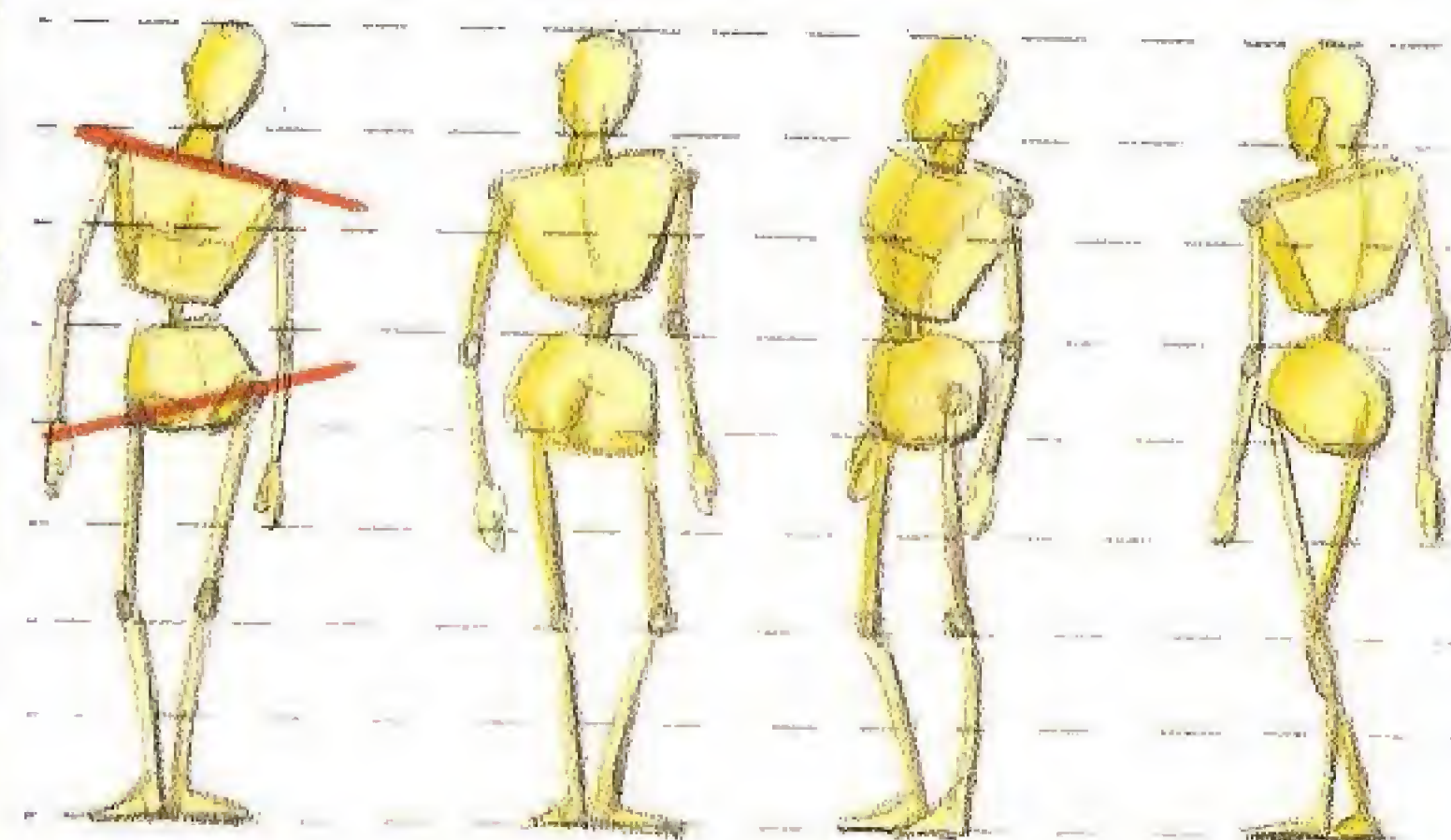


Marcellus, Marmol (finales del siglo I). El sistema isquiático se basa en la pose isquiática; al apoyar el cuerpo en una pierna se provoca una leve inclinación de la cadera. Esta pose es la más recurrida a lo largo de toda la Historia del Arte.

La estructura principal del cuerpo

El esqueleto supone el soporte de la musculatura y por ello es la estructura del cuerpo humano. El dibujo es a la vez el soporte de todas las representaciones plásticas; se puede establecer pues un paralelismo entre el dibujo con respecto a las Bellas Artes y el esqueleto con respecto al ser humano.

Para una correcta representación del sistema isquiático es conveniente saber que los descansos de las caídas de los miembros son los que provocan este efecto de aplomo y equilibrio en las posturas, por tanto es el desplazamiento de la postura de los huesos de la cadera lo que, en la construcción del dibujo, permite un equilibrio.



Diferentes vistas esquematizadas de la pose isquiática.



Proceso de encaje de una figura en sistema isquiático a partir de un maniquí articulado.

El tronco y sus ejes

La estructura del cuerpo humano se encuentra dividida en tres ejes fundamentales, a partir de los cuales se desarrollan todas las relaciones de movimiento y de compensación de pesos del cuerpo. Esquemáticamente los ejes del cuerpo huma-

no se podrían entender como dos balanzas que reparten los diferentes pesos. Estas corresponden a la línea de los hombros y a la línea de la cadera, sustentándose ambas líneas en el equilibrio de la columna vertebral. Los pesos de los diferentes miembros o partes del cuerpo se desplazan según la inclinación o torsión de los ejes que los esquematizan.



Los pesos del cuerpo

A partir de la inclinación de cualquiera de los ejes que constituyen la pose, los pesos del cuerpo se desplazan, de forma que cuando un eje se inclina hacia un lado, el otro busca el equilibrio de los pesos, subiendo su dirección hacia el eje inclinado.

Por otro lado, el *contrapposto* ayuda a definir la naturalidad de



Estudio del reparto de los diferentes pesos del cuerpo a partir del desplazamiento de los ejes.

la figura humana, aún en las situaciones de representación más complejas; pues si se sabe que la variación de cualquiera de los ejes de construcción del cuerpo implica otra diferencia en el otro eje con respecto a su inclinación con la columna vertebral, esto permitirá una representación y estudio de la anatomía más lógico.

Una cadera inclinada permite el descanso de la pierna opuesta, pero a la vez implica una mayor rigidez de la pierna que soporta tal peso.

Una construcción casi escultórica



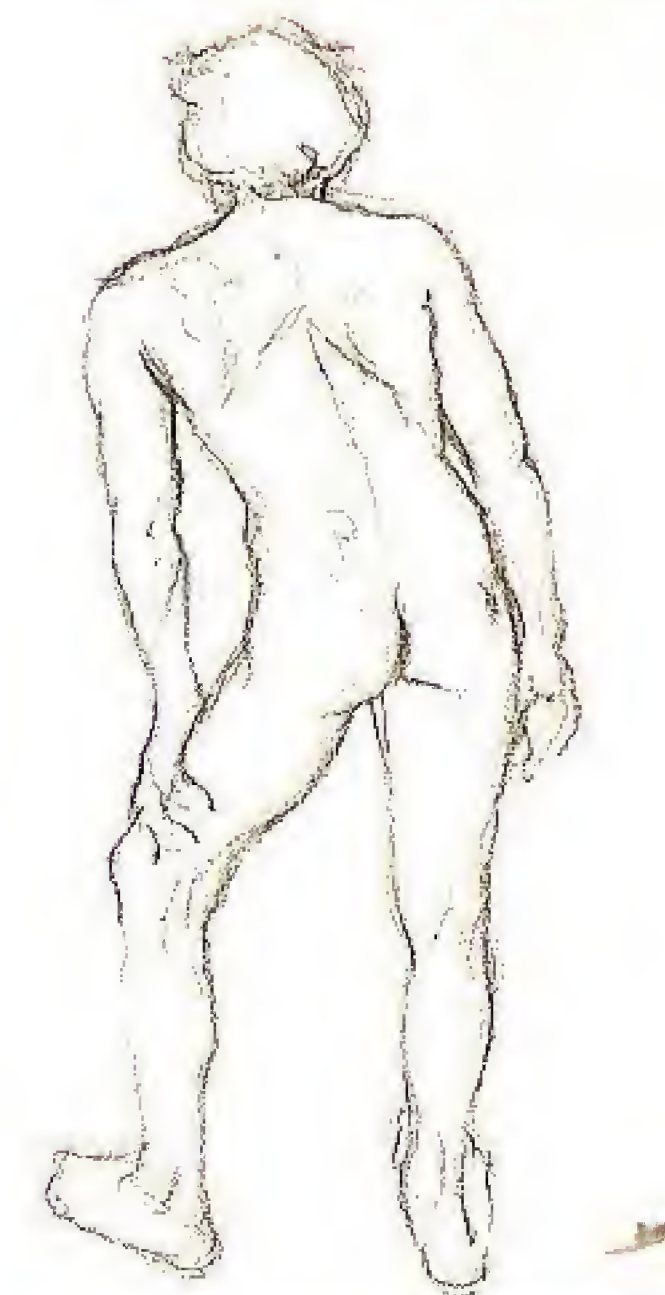
A partir del sistema isquiático, los resultados conseguidos en dibujo son siempre naturales, mostrando una construcción de la figura casi escultórica, pues los pesos de la misma, bien alternados con el reparto de volúmenes, permiten una pose aplomada y equilibrada.

Peter Paul Rubens, Las tres Gracias. Un perfecto estudio anatómico donde el sistema isquiático es la base de la pose.

las líneas que componen los ejes de la cadera y de los hombros deben ser estudiadas con detenimiento y esquematizadas de manera que sirvan de guía para el resto de la construcción de la figura.

En la construcción de una figura, durante el encaje de la misma, las líneas que definen cadera, hombros y columna vertebral, deben estar perfectamente definidas.

En el encaje de la figura se debe observar ante todo la relación entre las líneas de los hombros, la figura y la cadera.



MÁS SOBRE ESTE TEMA

- Aproximación a las proporciones en la figura p. 14
- La figura como método de estudio p. 28

PROPORCIÓN Y SITUACIÓN DE LA FIGURA EN PERSPECTIVA

La relación del modelo representado en el cuadro, con respecto al resto de los objetos y figuras planteados en el mismo, se basa en una pura relación de proporciones que a su vez vienen dadas por el plano que la figura ocupa en el cuadro y por la perspectiva. No sólo debe observarse la proporción en el modelo representado, estas medidas de relación se han de aplicar igualmente a todo aquello que rodea al modelo, a fin de establecer, en torno al mismo, un contexto lógico y sensible a las percepciones tanto del artista como del espectador.

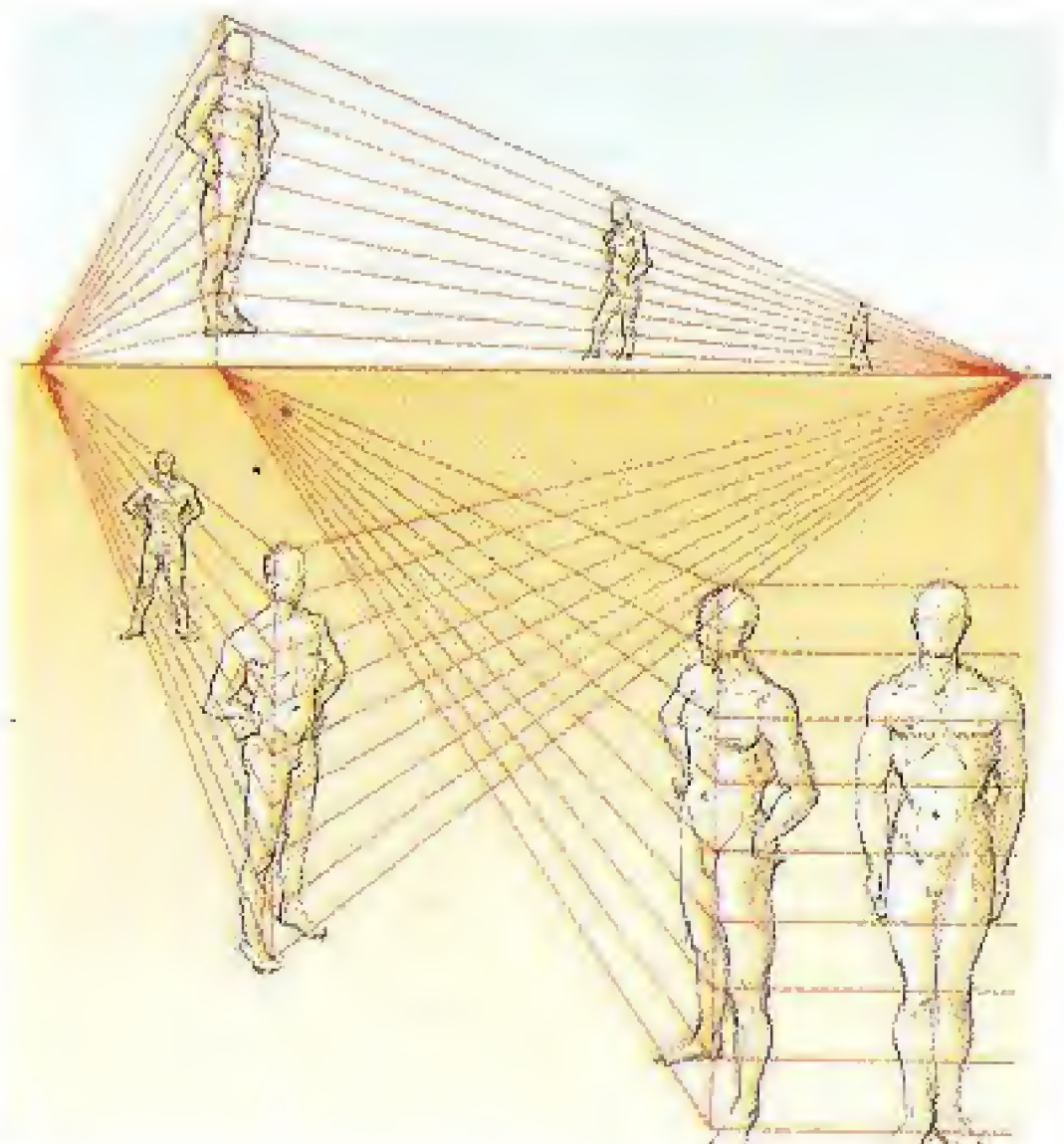
Proporción y medidas

Cuando se observa una figura, se debe hacer dentro del contexto en el que va a ser representada, comprobando que tiene una relación de espacio con respecto a los objetos que la rodean. Una forma práctica de entender en el plano del cuadro tanto la figura como el resto de los objetos que la rodean, es estableciendo un sistema de medida a partir de un módulo conocido, y, si se está trabajando sobre la figura, que este módulo provenga de aquélla, de forma que, si se toma como módulo la cabeza de la figura o el ancho que ocupa en el plano del cuadro, éste servirá para medir el resto del entorno de la figura, comparando el módulo tomado con las medidas de los objetos.

MÁS SOBRE ESTE TEMA

• Temas pictóricos con figura. Paisaje p. 24

Existe una relación de proporción y de perspectiva entre las diferentes figuras u objetos del cuadro. La pauta de reducción en tamaño se ha establecido lanzando líneas de perspectiva desde una medida planteada como sistema en las figuras representadas en primer plano.



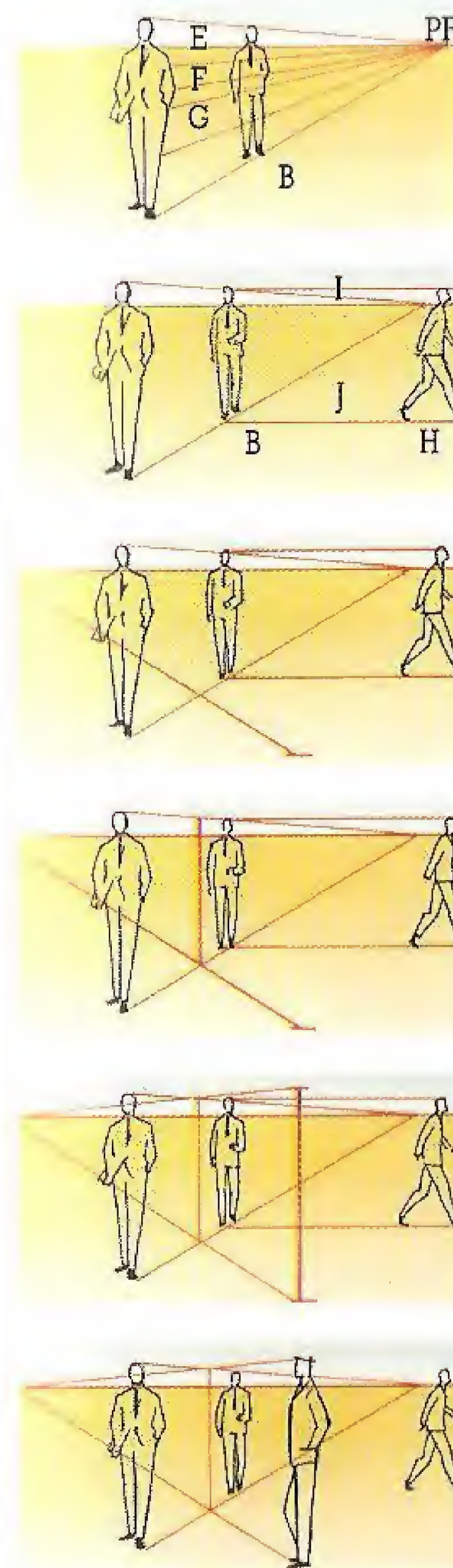
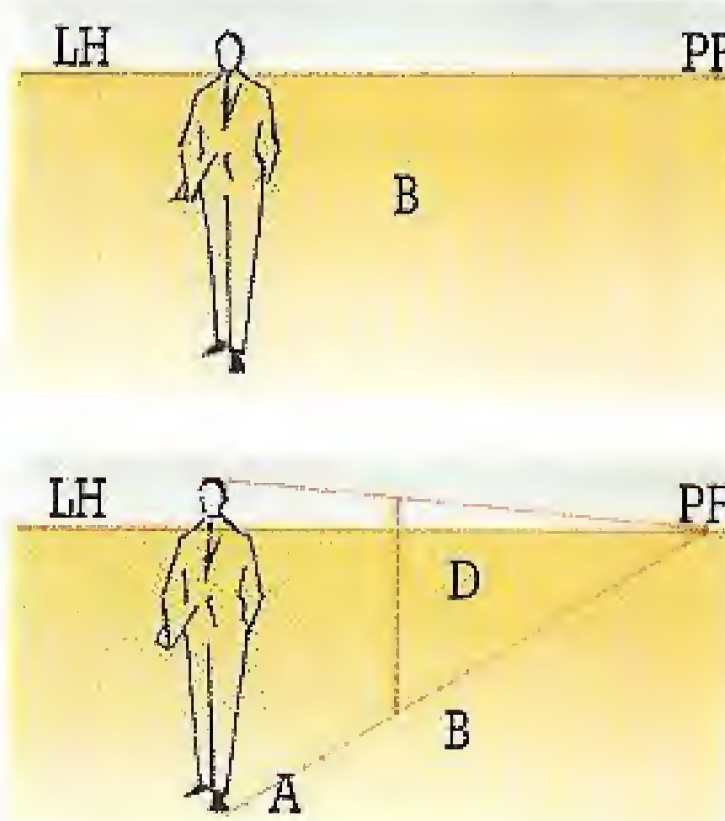
Importancia y profundidad en la figura

Dentro de la búsqueda de proporciones entre la figura y los objetos o personajes que rodean la misma, la síntesis en el encaje es uno de los principales factores que permiten ajustar al máximo las diferentes proporciones del conjunto del cuadro. El tema principal debe ser a la vez el centro de atención, de manera que el entorno no reste importancia al mismo; por ello se deben sacrificar las formas y los objetos que no revistan una importancia fundamental para el cuadro; así se eliminan líneas que pueden hacer de una imagen sencilla algo rebuscado y complejo. Con el esquema de las líneas principales del cuadro desnudo de líneas accesorias, el cálculo entre las diferentes proporciones se puede realizar de forma limpia y clara.

Referencias constantes en la perspectiva

En la búsqueda de las diferentes proporciones entre la figura y su entorno, se deben establecer continuas referencias entre las medidas de los espacios del cuadro; prestándose especial atención a las diferentes distancias que existen, desde cada uno de los límites de la figura o figuras, hasta los del encuadre, pasando por los puntos intermedios que son los objetos o las otras figuras que forman la composición.

Para hallar puntos de referencia en el cuadro, y que éstos sean lógicos, debe plantearse un punto (B) donde situar la figura; desde la unidad de medida, en este caso la figura principal, se trazan las líneas de perspectiva desde la base y la altura, pasando por (B). En el horizonte (LH) se marca el punto de fuga (PF) donde coinciden las líneas de fuga. A partir de las distintas proporciones en la figura principal (E, F, G) se podrán trasladar tales medidas a la nueva figura; extendiendo líneas paralelas (I, J) se marca la altura de la figura (H). Repitiendo la situación de diferentes fugas pueden plantearse figuras nuevas, como puede verse en la página siguiente.



La vista y el plano del cuadro

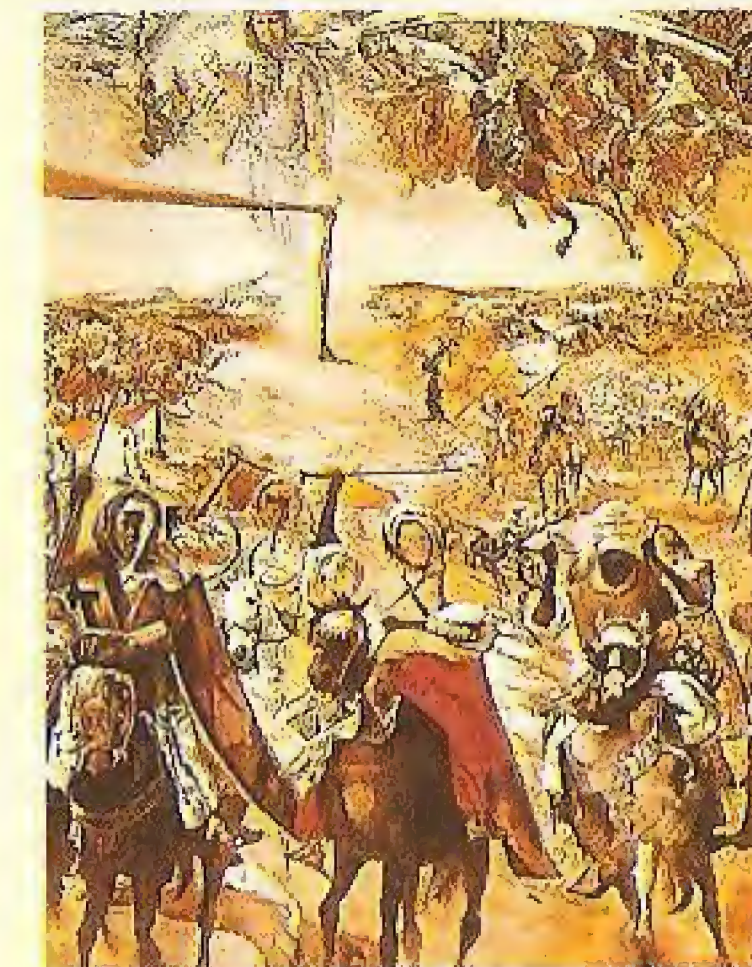
La visión que se tiene del modelo puede variar mucho con el más mínimo movimiento, de manera que resulta fácil perder el punto de referencia en las proporciones si no se tienen unos puntos fijos desde los cuales marcar una distancia hasta el modelo. Si nos movemos, siempre se deben poder retomar las medidas originales y volver a situar los módulos de referencia que se tomaron en un principio, y evitar de este modo variaciones en las proporciones del modelo con respecto a la pintura o el dibujo. Por ejemplo, si la figura aparece en el modelo sen-

Las proporciones alteradas en el Surrealismo

El Surrealismo fue una corriente artística que representaba una realidad alterada, tal como sucede en los sueños. La figura de la pintura surrealista aparece en la mayoría de los casos alterada en todos los sentidos, deformada como si fuera de chicle, e incluso la relación de proporciones de la figura con el resto de los objetos que

aparecen en el cuadro es alterada anteponiendo planos que corresponderían estar situados (en un modelo real) en otros emplazamientos del cuadro.

Otras veces el Surrealismo se sirve de una matemática relación entre los diferentes objetos del cuadro, para formar figuras que tan sólo aparecen en el cerebro del espectador... todo un experimento metafísico.

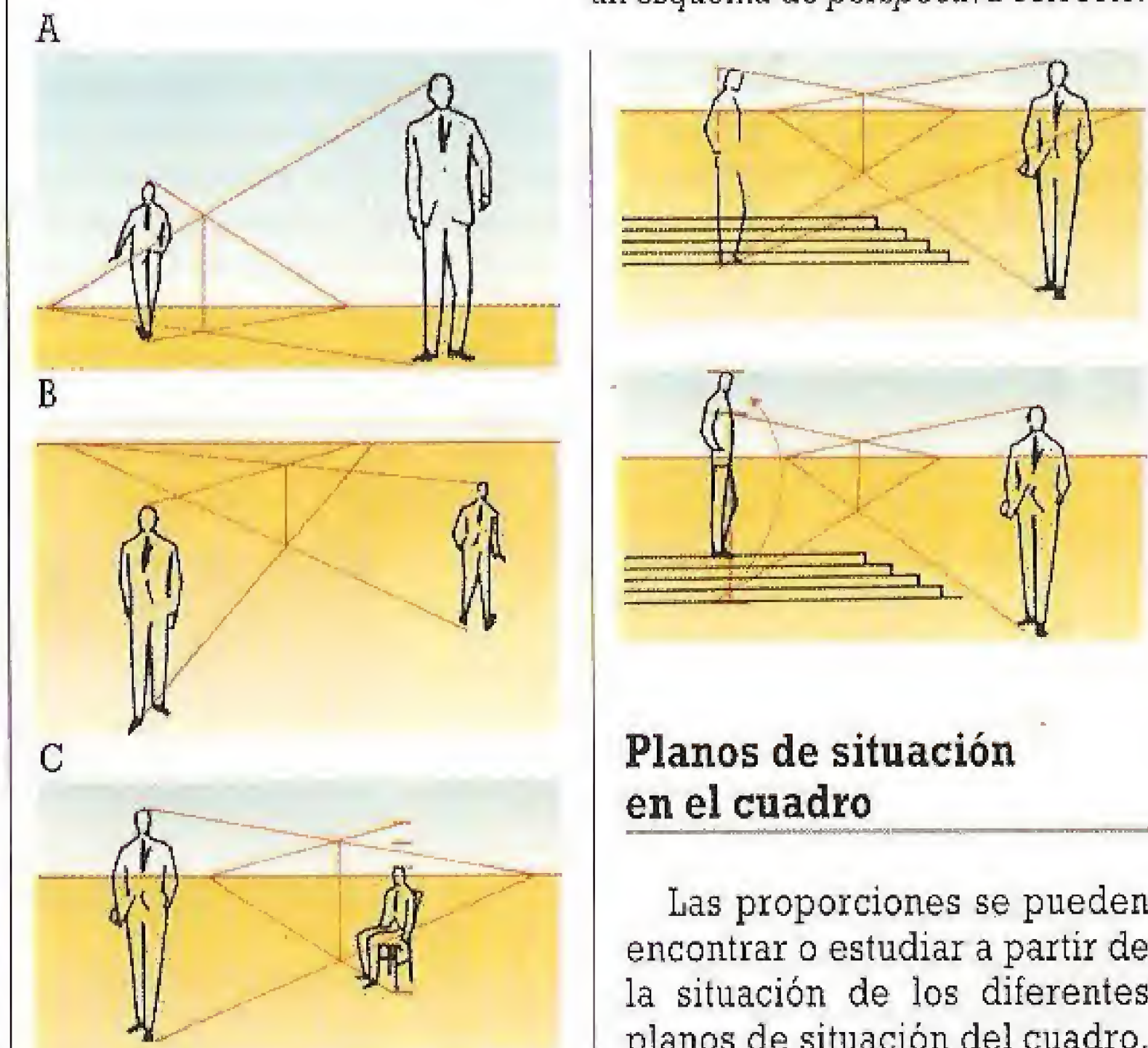


Salvador Dalí,
La Batalla de Tetuán

A. Según la variación en la inclinación del plano de tierra, las figuras deberán variar su situación con respecto a las demás.

B. Línea de horizonte alta y su planteamiento en perspectiva para situar la figura.

C. Ejemplo de la situación de una figura sentada según un esquema de perspectiva correcto.



Planos de situación en el cuadro

Las proporciones se pueden encontrar o estudiar a partir de la situación de los diferentes planos de situación del cuadro. Estos planos establecen, con respecto al artista, las distancias de los diferentes objetos o figuras del modelo.

Los planos pueden dividir el cuadro en porciones horizontales a partir de las cuales resulta más sencillo encontrar las diferentes proporciones entre la figura y los objetos de su entorno.

APROXIMACIÓN A LAS PROPORCIONES EN LA FIGURA

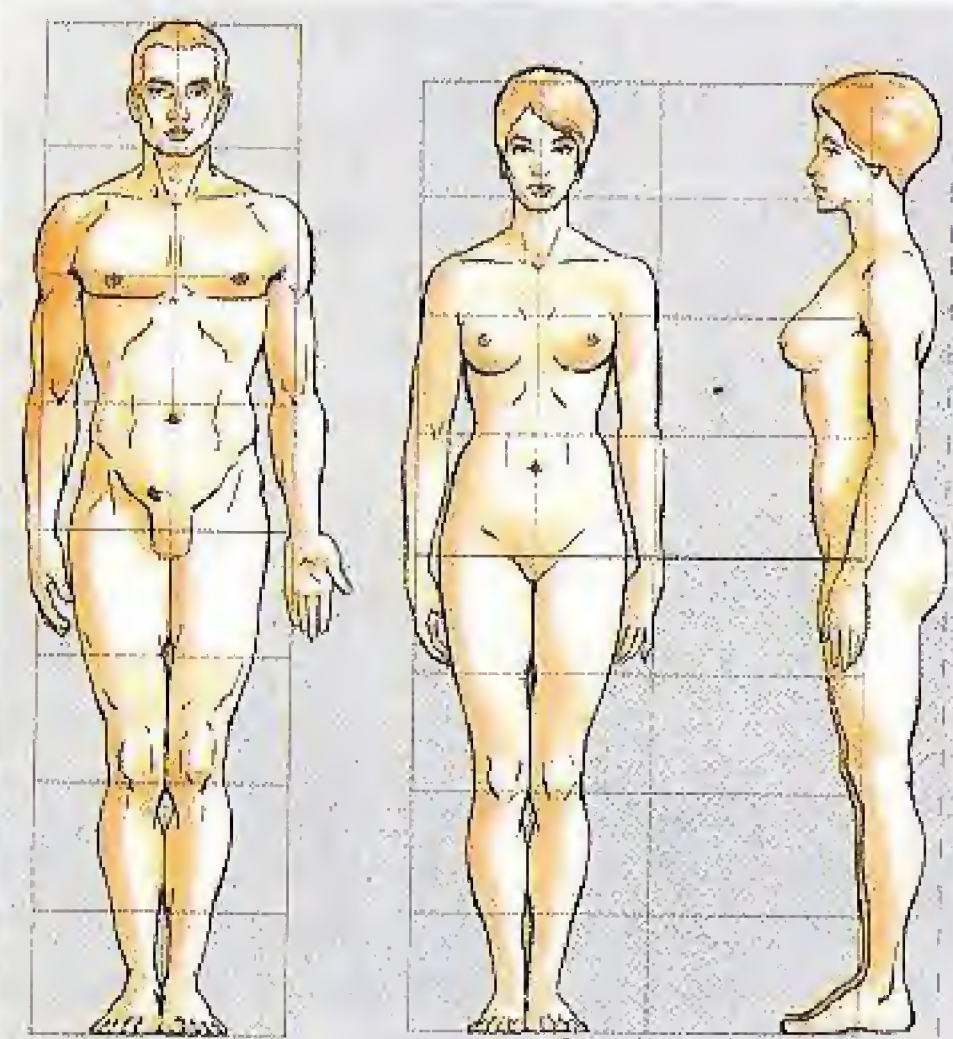
La idea de proporción atiende a una cuestión aritmética, es decir, si se establece una unidad de medida como base de la proporción del dibujo, esta misma unidad será la constante en el plano correspondiente de ese dibujo; por ejemplo, si se toma como unidad de medida para representar un personaje, la punta del dedo pulgar del artista, que justamente corresponde a la medida de la cabeza en el modelo, este mismo sistema será el que se va a seguir para todas las medidas del resto del cuerpo: una medida para la cabeza, una y media para los hombros.

Anatomía y proporción

En la figura, cada una de las diferentes partes del cuerpo tiene una estrecha relación con las demás; no sirve de nada representar correctamente una cabeza si luego el cuerpo que la sostiene no tiene una proporción adecuada con respecto a la misma.

El estudio de la anatomía es fundamental para la representación de la figura, tanto desnuda como vestida; es a través de éste que las diferentes proporciones se pueden llegar a entender perfectamente cuando se conocen las medidas de cada una de las partes de la anatomía en relación con el resto del cuerpo. Basta repasar el canon de la figura humana para tomar constancia de las diferentes medidas y de las proporciones.

La figura en su representación plástica atiende a un canon, el cual puede variar según los intereses estéticos de cada artista y por supuesto de cada época.



Medidas

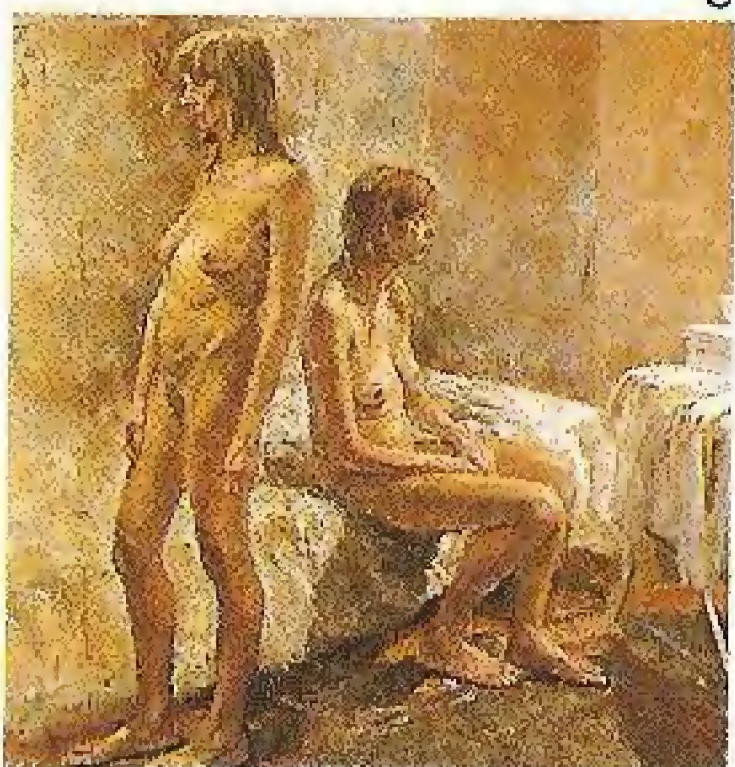
Las medidas en la figura se establecen a partir de un patrón previo que es al canon. Bien es cierto que no siempre se cumple el canon; de hecho éste es una medida ideal que en pocas ocasiones se da, pero puede servir de guía incluso en aquellas ocasiones en las que la figura sale del mismo. En el cálculo de medidas, la figura no siempre tiene por qué regirse por las siete cabezas y media del canon griego, pero ello puede ser una medida comparativa. Un personaje puede tener las piernas cortas o largas, ser más grueso o extremadamente delgado; de ninguno de estos modos encajará en el canon, pero sin duda el conocimiento de éste servirá para apreciar mucho mejor las medidas de cada uno de los individuos señalados.



A

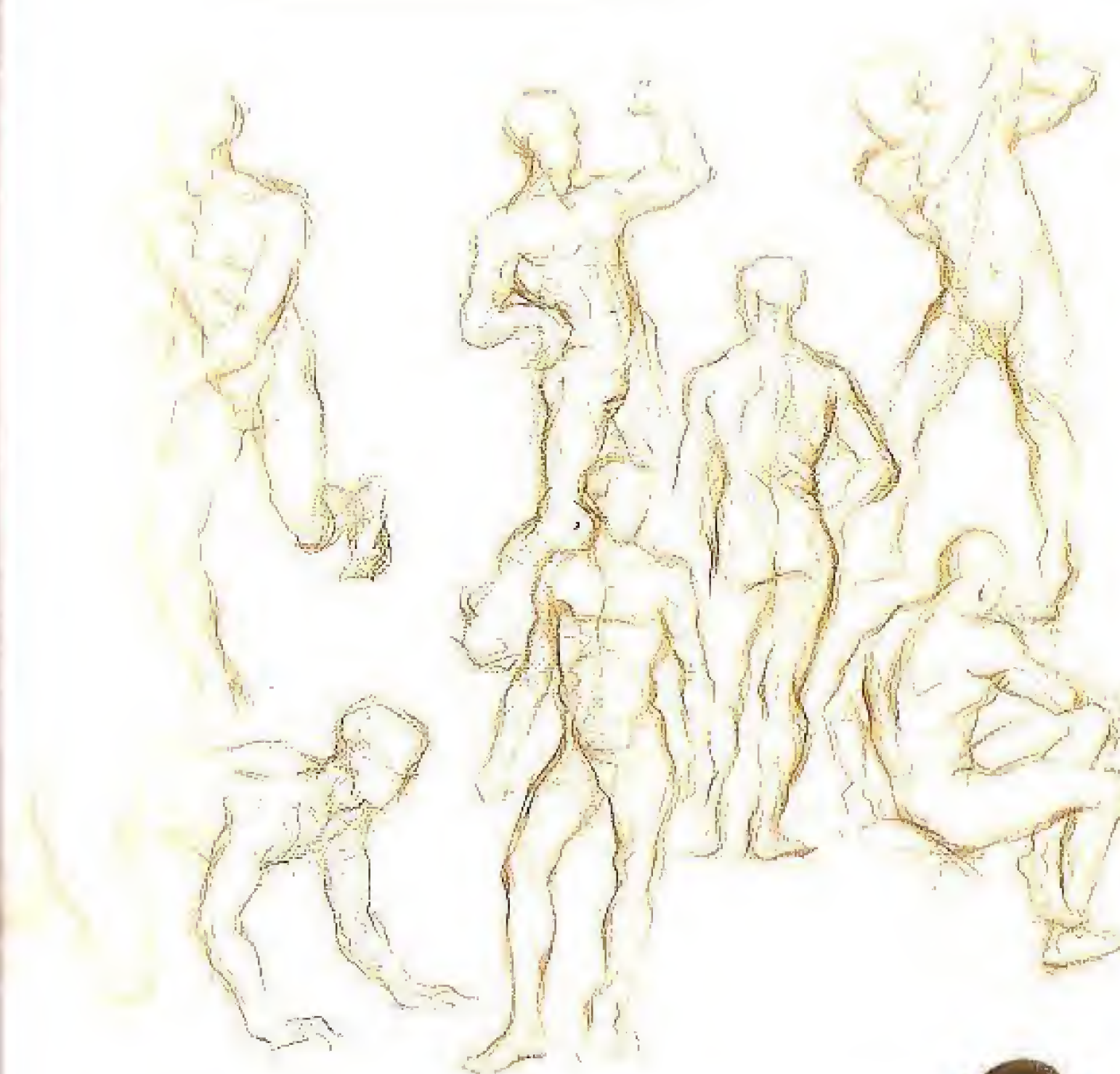


B



C

Las medidas en el canon de las proporciones humanas varían constantemente a lo largo de los diferentes estilos: A. Las tres Gracias, de Hans Baldung, El canon de belleza corresponde a un cuerpo delgado, con pecho incipiente y vientre abultado. B. La Venus y el amor, de Tiziano, atiende a un canon en el que predomina un cuerpo muy grueso y una cabeza pequeña con respecto al canon gótico anterior. C. Desnudos, de Badia Camps. La figura actual es muy abierta en cuanto a la adaptación del canon.



La pose puede variar, pero las proporciones entre los diferentes miembros se deben respetar observando las líneas ocultas.

La pose y la proporción

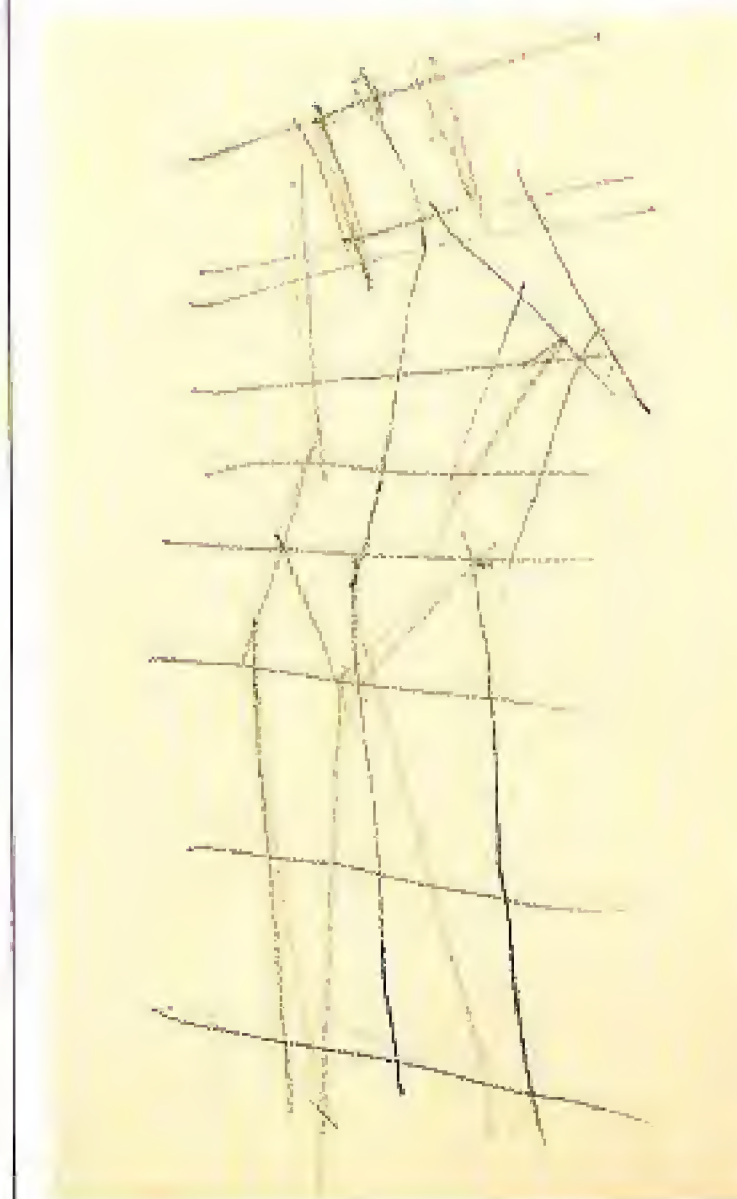
La pose del modelo debe ser rodeada con el conocimiento de la proporción de cada una de las partes de su cuerpo. A menudo la pose puede contemplar líneas complejas que hacen difícil el entendimiento de las proporciones del cuerpo; sin embargo, se sabe que las líneas, aunque ocultas, están ahí; por ello una espalda en torsión o un torso inclinado, prevé, con las líneas de su estructura, los volúmenes que pueden no ser vistos. Todo ello depende del eje que es la columna vertebral y de su posición con respecto a los demás miembros del cuerpo.

Una unidad de medida en el modelo

Para poder realizar una correcta situación de las proporciones de la figura, es de gran ayuda el tener un sistema de medidas que pueden estar marcadas en el mismo instrumento de dibujo como si de una guía se tratase. Sobre el pincel o el lápiz pueden haber unas pequeñas marcas que sirvan al artista para

calcular las medidas del modelo, anteponiendo la herramienta entre el modelo y la vista; repitiendo esta acción se pueden calcular todas las distancias entre las líneas que componen la estructura del modelo.

Aplicación del canon al estudio anatómico del modelo.



La ayuda fotográfica

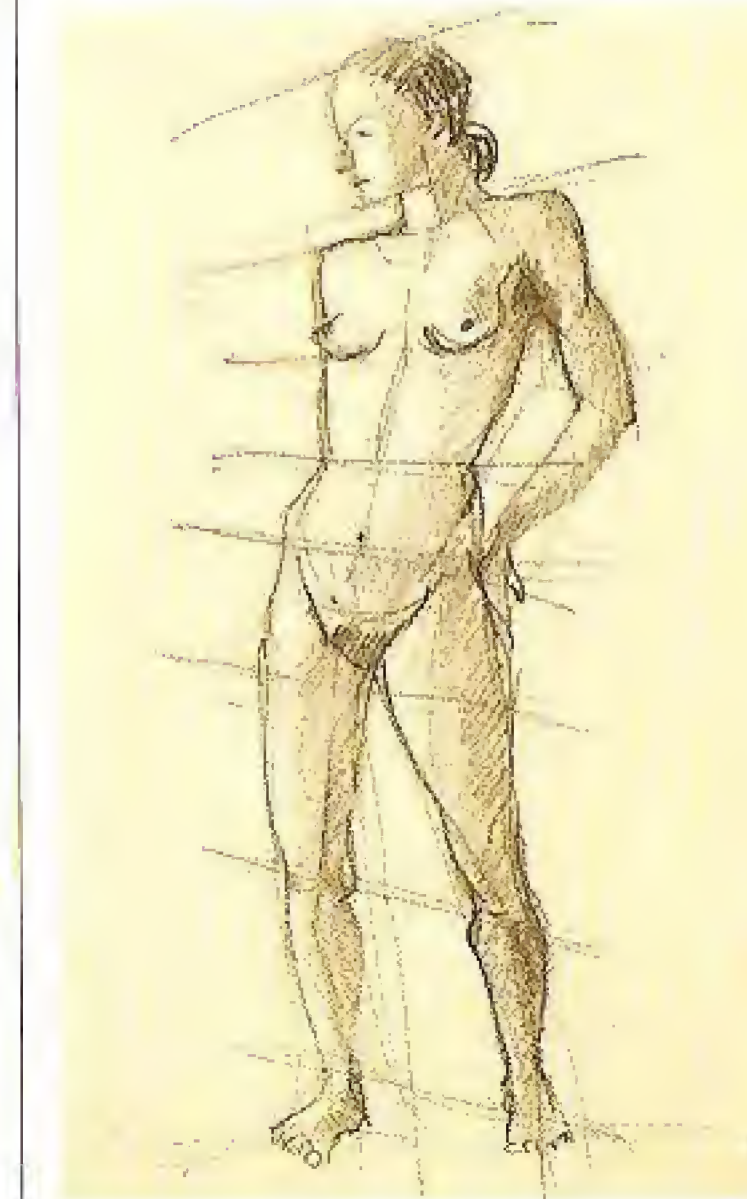
Un sistema muy eficaz para estudiar las diferentes proporciones de la figura es la fotografía del modelo. A partir de esta imagen plana, la reproducción de las medidas puede ser muy exacta, ayudando en gran parte cuando el modelo es complicado de entender. Pero ello no quiere decir que resulte positivo recurrir siempre a la fotografía; como se ha dicho, debe entenderse como una ayuda, no como un cómodo recurso.

Herramientas y ayuda

Los útiles que se pueden utilizar para calcular las medidas de las proporciones pueden ser aquellos que presenten una superficie plana y recta; una regla puede servir perfectamente porque las divisiones en centímetros sirven, además de perfecta guía, para trasladar las medidas desde el modelo hasta el cuadro. Pero no siempre se debe ser tan riguroso en las medidas; un cartoncillo, un papel doblado, el lápiz... cualquiera de estos sencillos objetos puede ser utilizado como una herramienta de medida.

MÁS SOBRE ESTE TEMA

- Las partes del cuerpo y su esquema p. 16
- La figura como método de estudio p. 28



LAS PARTES DEL CUERPO Y SU ESQUEMA

Cada una de las diferentes partes del cuerpo tiene como mínimo un punto de unión con otra, a la vez que muestra una serie de movimientos potenciales, descartando otros que anatómicamente no son posibles de realizar. Estas opciones pueden ser representadas con esquemas simples, contruidos con pocas líneas que explican, globalmente y sin entrar en detalle, cada una de las diferentes partes de la anatomía humana.



La esquematización de la figura atiende a formas geométricas.

La cuestión geométrica

La adaptación del modelo sobre el cuadro requiere una previa reducción en cuanto a la traducción de la tercera dimensión de la realidad, es decir, desde cómo el artista observa el modelo hasta su traducción en el plano del cuadro como un plano bidimensional. Este esfuerzo por reducir la figura del modelo a un elemento plástico plano es, ante todo, un hecho de síntesis; precisamente lo que se requiere para poder entender correctamente la figura sobre el cuadro. El entendimiento de las formas sobre el papel se debe plantear de manera concisa; y justamente esa forma reducida de ver los diferentes elementos de la figura, se realiza mediante el encaje de las partes del cuerpo a partir de esquemas geométricos.

Relación entre tronco y brazos

En primera instancia, el tronco de una persona se debe encajar a partir de una forma rectangular, que durante su desarrollo se acaba convirtiendo en una forma cilíndrica. El tamaño del tronco estará relacionado por un lado con la complejidad del individuo representado y por las proporciones del resto de los miembros, comenzando su esquema desde la línea de los hombros hasta la cadera.

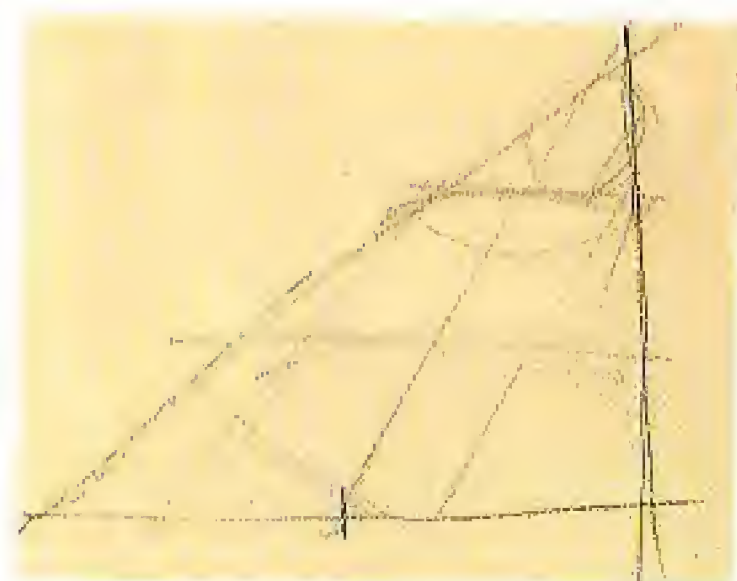
Durante el esquema del tronco, la forma cilíndrica podrá optar básicamente por otras estructuras internas que son compuestas por triángulos que en la traducción tridimensional se convierten en formas

MÁS SOBRE ESTE TEMA

- Aproximación a las proporciones en la figura p. 14
- Modelo real y artificial p. 18

cónicas, precisamente para acabar de definir las líneas de los hombros y de la cadera.

Los brazos parten desde los hombros



con dos rótulas esféricas que facilitan la representación del movimiento; presentan forma tubular y se encuentran divididos en dos, en una proporción en la cual el brazo abarca desde los hombros hasta medio tronco y el antebrazo ocupa la misma distancia que el brazo.



Obsérvese el estudio en la evolución del esquema hasta el dibujo de las formas. Desde unas formas puramente geométricas se han desarrollado las estructuras internas necesarias para la elaboración completa de las proporciones entre tronco y brazos.

Las piernas, soporte de pelvis y cadera

Desde la línea de la cadera se desarrolla la zona pélvica, que en su esquema se puede entender como una pirámide invertida; si en su superficie se sitúan dos esferas, se podrán situar de igual modo las piernas. La zona femoral corresponde al miembro más largo del cuerpo, por lo que su representación se debe tener en cuenta al compararlo con el resto de los miembros.

Las piernas son el soporte del tronco desde la línea de la cadera; en su movilidad reside el sentido de la pose, por ello se establece una relación de equilibrios entre los encajes de las formas de la zona inferior del cuerpo y de la superior.



La posición de las piernas es la base de la estructura de la pose.



El canon y el esquema

A lo largo de la Historia del Arte, la figura se ha visto sujeta a multitud de cambios que eran establecidos por los cánones estéticos de cada época. El esquema de cada uno de los diferentes cánones no ha variado con respecto a la técnica, pero sí en cuanto a las medidas de los mismos, ya que a través del esquema es como se puede entender la situación de los volúmenes que determinan las proporciones.



Esquema de las proporciones masculinas según Alberto Durero.

El movimiento y el eje de la columna vertebral

El centro y eje del cuerpo están constituidos por la columna vertebral; ésta es flexible y se encarga de repartir los diferentes pesos que se desplazan des-

de la línea de los hombros hasta la línea de la cadera; en su torsión radica la inclinación del cuerpo hacia un lado u otro o bien permite que se realicen giros de tronco desde la cadera.

La forma de la columna vertebral no es rígida, sino que su flexibilidad plantea poses flexibles.



Un patrón para las diferentes medidas

Cada una de las diferentes partes del cuerpo atiende a una serie de medidas que mantienen valores fijos a pesar de la pose. Estas medidas se pueden establecer en una escala como si fuera un patrón; claro que, si no se establece una escala para cada persona, la medida se convierte en canon. Es fácil establecer las medidas para cada tipo si se toma como base la medida de la cabeza de cada figura representada.



MODELO REAL Y ARTIFICIAL

El dibujo o pintura de figura pueden partir tanto de un modelo vivo como de un maniquí o incluso de una fotografía. A partir del modelo real se pueden extraer una serie de conclusiones acerca del movimiento o de las posibilidades de pose del modelo, pero a partir del modelo articulado o maniquí, se pueden llegar a plantear verdaderos y profundos estudios sobre la pose y las proporciones. Alternar ambas posibilidades de modelo permite un conocimiento y estudio completo tanto de la cuestión anatómica como de su aplicación a las diferentes poses.

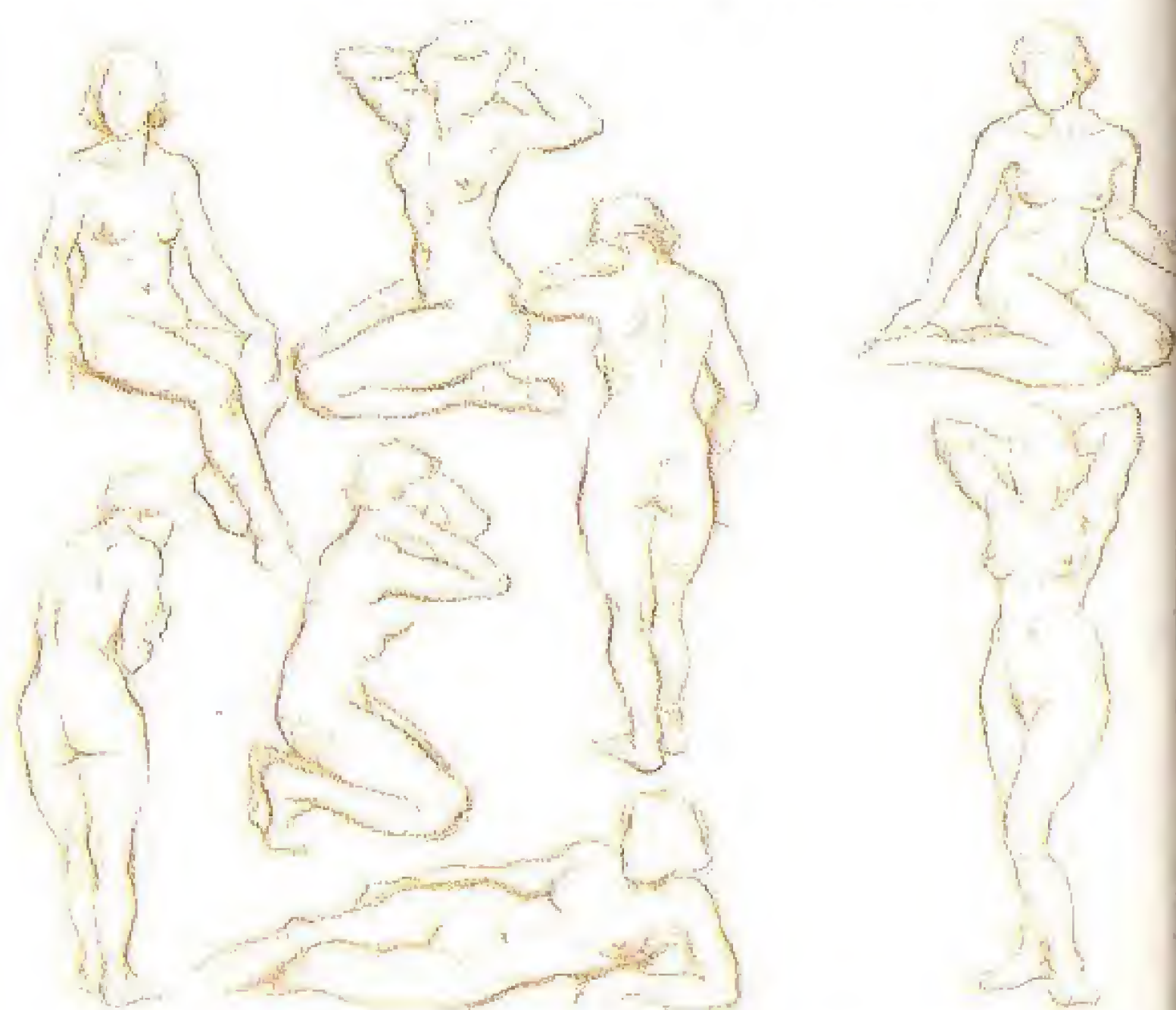
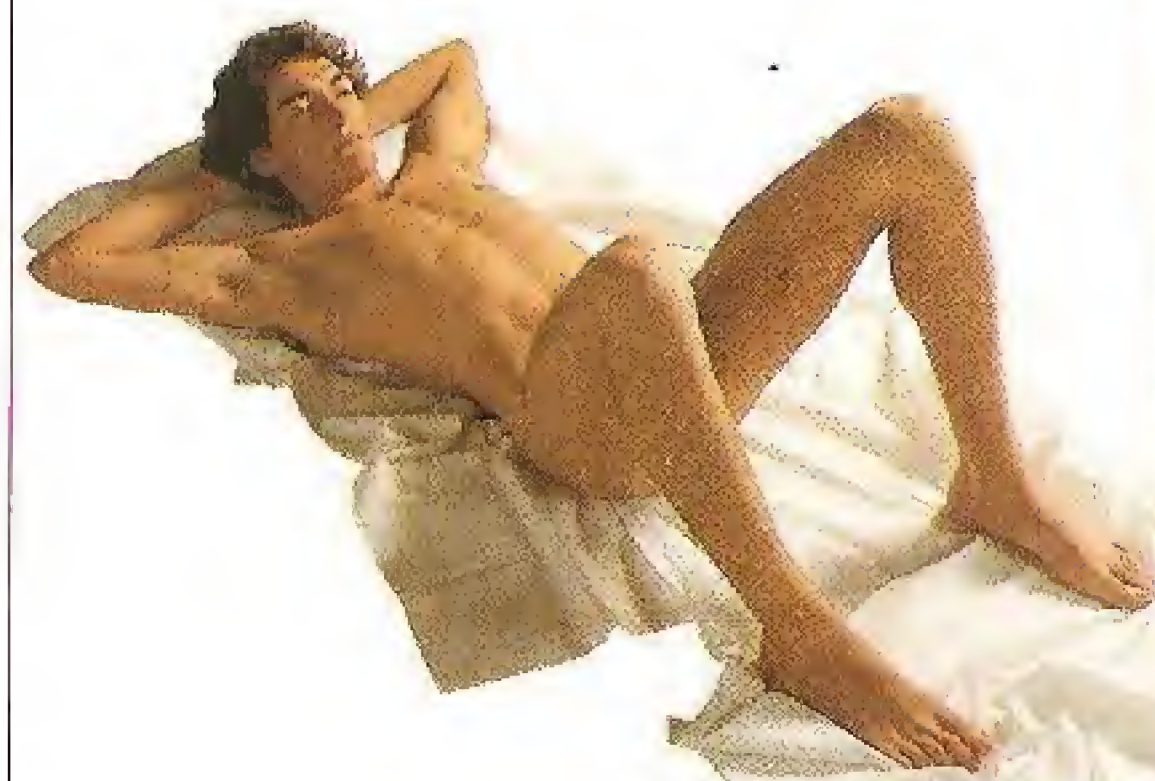


Figura femenina planteada a partir de un maniquí articulado.

Comparación entre poses

La principal referencia de la figura es precisamente el modelo, de ahí que deba merecer una gran atención por parte del artista. El referente vivo brinda la opción de una gran variedad en cuanto a la elección de planos en el estudio de la figura; también permite comparar un plano

El planteamiento de la figura a partir de un modelo real proporciona una mayor cantidad de información que cuando se parte de un modelo articulado.



elegido con el resto de los que componen la pose para retractor la construcción de la figura o bien ratificarse en ella.

Por lo general, cuando el referente es fotográfico, tan sólo se tiene una visión parcial del tema y si la figura está muy integrada en los diferentes planos de luz y de sombras, se pueden llegar a perder puntos de interés que en el modelo vivo se pueden comprender.



Apunte rápido tomado de modelo.



A partir de una pose en el estudio y de un primer esbozo rápido se ha realizado este dibujo de figura.

Apoyo para el dibujo de apunte

El modelo fotográfico junto a la utilización del maniquí supone un buen apoyo para la realización de apuntes; por un lado la fotografía permite representar la figura desde un punto de vista único, captando, si es preciso, el movimiento; pero, además, el uso del maniquí permite aproximar a una tercera dimensión esa imagen plana que está sirviendo de referencia. El modelo fotográfico se enriquece con apuntes rápidos tomados del modelo para posteriormente elaborar una figura mucho más acabada.



MÁS SOBRE ESTE TEMA

- Temas pictóricos con figura p. 22
- La figura como método de estudio p. 28



El archivo de imágenes

El trabajo de la figura no tiene por qué estar supeditado a una elaboración de la misma a partir de un modelo real; se puede disponer de una buena colección de imágenes a partir de recortes de revistas, tanto de desnudo como de figura vestida y en movimiento. Un buen archivo de figura no es difícil de conseguir, pero requiere tiempo, organización y paciencia. Personificar el archivo es una de las cuestiones más importantes en la organización del mismo, se puede partir de un organizador -archivo en forma de acordeón- y establecer en el

La referencia histórica

La copia por cuadrícula ha sido desmerecida por su falta de mérito, pero no se debe hacer caso de tales descréditos hacia esta herramienta de dibujo. Muchos han sido los grandes maestros que han utilizado este sistema tanto para ampliar sus propios dibujos (Miguel Ángel en la capilla Sixtina), como para copiar directamente de imágenes provenientes de fotografías (Gilbert & George, Warhol, Dalí).

mismo un criterio de orden para guardar las imágenes, que se pueden repartir por temas; por ejemplo, figura caminando, figura masculina sentada, figura masculina leyendo, desnudo masculino, desnudo femenino...

El modelo fotográfico y la cuadrícula

Cuando se parte de una imagen fotográfica, se deben conocer una serie de trucos (que en realidad son antiguas técnicas de copia), para dibujar ampliada la imagen del modelo con una precisión detallada de las proporciones, e incluso de los rasgos de la figura por compleja que ésta pueda ser.

La técnica de la cuadrícula consiste en dividir el modelo con trazos equidistantes y paralelos tanto vertical como horizontalmente, dando como resultado una cuadrícula perfecta. Cuanto más pequeños sean los cuadrados, más exacta resultará la copia. Sobre el cuadro debe realizarse otra cuadrícula, con tantas retículas como disponga el modelo que va a ser copiado; el tamaño de la cuadrícula en el cuadro va a señalar la ampliación o reducción de la copia.

Para realizar el dibujo, basta elegir uno de los cuadros del modelo y buscar su homónimo en el cuadro, representándolo de esta forma seccionada y añadiendo en los cuadros vecinos la continuidad de la línea comenzada.



La pose a partir del modelo real, puede jugar con el efecto de la luz sobre la anatomía del cuerpo.

TEMAS PICTÓRICOS CON FIGURA. BODEGÓN

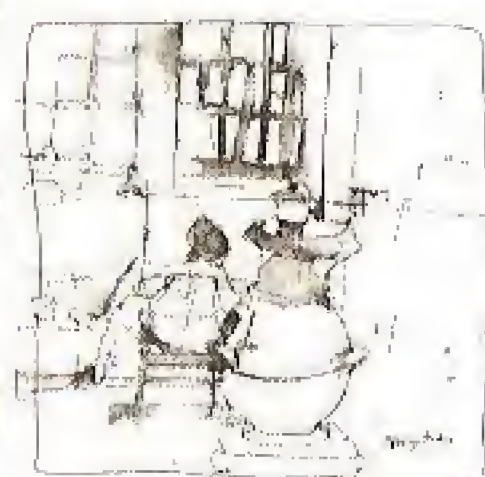
Son muchos los temas que pueden ser representados a partir de la figura. Prácticamente de una forma u otra, la figura humana puede surgir en cualquiera de los grandes temas pictóricos, integrándose en el tema de forma natural, sin mayor complicación que la propia de la obra. La figura no necesariamente tendrá un protagonismo en el cuadro, sino que en muchas ocasiones será un elemento anecdótico o simplemente compositivo; por ello se puede contar con la figura en cualquier composición pictórica, adaptando el recurso al tema tratado.

La figura y el bodegón

El bodegón a menudo ofrece una intervención en el cuadro de la figura, la cual se representa de acuerdo con la importancia que se le pretenda dar, pero teniendo en cuenta que, según se desplace el punto de interés, el protagonismo del cuadro dejará de recaer en el bodegón para hacerlo en la figura. La forma cómo representar la figura debe estar de acuerdo con el nivel de elaboración del conjunto del cuadro, de manera que un bodegón con un elevado nivel de representación debe incorporar una figura con un nivel similar, realizando un estudio tanto de las formas como de las luces y desarrollando el tema dentro de una paleta cromática armonizada.



Cuando se plantea la figura entre objetos, se trata de una cuestión compositiva, por lo que es conveniente plantear estudios sobre las composiciones más interesantes, tal como puede observarse en este muestrario de la hoja de apuntes de Muntsa Calbó.



Charles Reid, Composición entre figura y objetos. Comparación entre el cuadro realizado y dos posibilidades compositivas.



Integración con el conjunto

La integración de la figura en el conjunto del cuadro requiere una atención especial, sobre todo porque no se trata de un

único elemento el que es representado, sino de una cuestión compositiva en la cual debe respirar un espacio entre los diferentes elementos del cuadro. Así pues esta integración se debe básicamente a la cuestión cromática; el color, independientemente del nivel de representación del cuadro, es uno de los elementos integrantes más importantes.

La integración en el cuadro de la figura en el bodegón, se comienza a realizar desde un primer encaje, planteando sintéticamente todas las formas del cuadro dentro de una composición debidamente estudiada; para ello siempre se pueden realizar varios encajes en papel sencillo.

Del bodegón a la escena costumbrista

A partir de Durero (1471-1528), el bodegón se estableció como género pictórico con independencia del resto de temas; sin embargo, la realización de escenas costumbristas en las que se muestran, alternándose, escenas de bodegón con figuras que encuentran desarrollando una determinada acción, ha perdurado hasta hoy, y este tema ambiguo se desarrolla normalmente como parte de la obra de muchos artistas.

Jan Vermeer de Delft, La encajera



Ambigüedad en el tema

Cuando en un tema de figura se incluyen objetos a modo de bodegón, o en un bodegón aparece una figura, se establece una ambigüedad temática en la cual ambos temas son compartidos, pero en el reparto de protagonismo se debe establecer el equilibrio adecuado sin que el cuadro presente un aspecto aburrido; esto se consigue en parte con una composición que marque un ritmo entre la estructura de las diferentes formas que se plantean en el tema desarrollado.

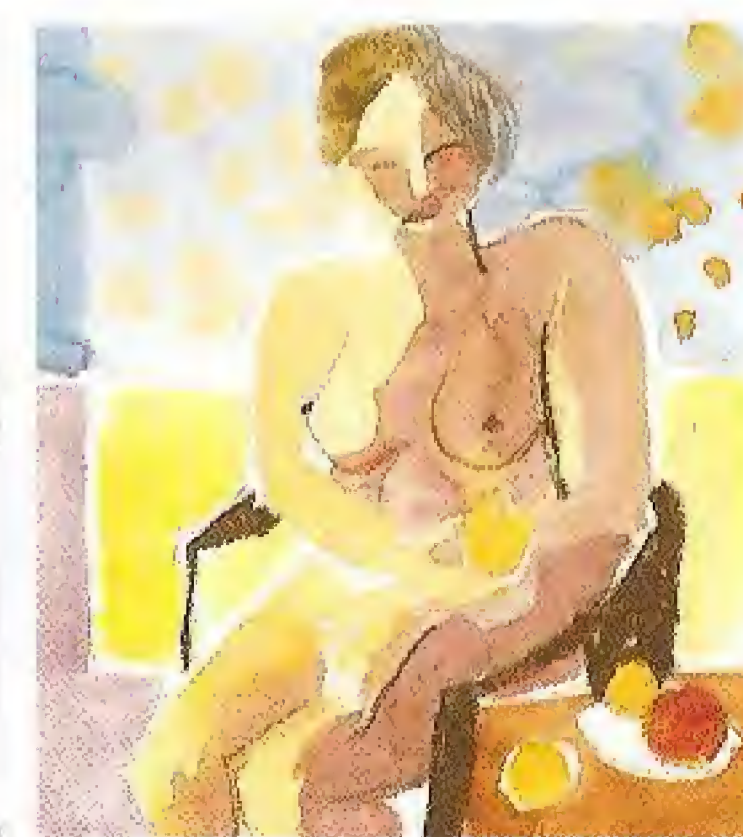
La luz: brillos en la figura y en los objetos

Uno de los recursos más útiles para realizar una correcta integración de la figura entre un conjunto de objetos, es a través de las diferentes zonas de brillos existentes, tanto en la piel del personaje, como en sus ropas y objetos que lo rodean. La cantidad de luz que llega desde un



punto determinado del cuadro se puede medir y plantear como un elemento de integración. La luz llega a los diferentes objetos del cuadro de forma direccional cuando existe un foco que envía la luz; o bien en forma de rebote, cuando el foco de luz llega a los objetos después de haber llegado a una superficie que difunde este foco. Estos dos tipos de iluminación afectan a todo el conjunto del cuadro, de manera que, si se realiza un bodegón con una fuerte luz direccional, las sombras se van a producir tanto en los objetos del bodegón como en la figura que hay en el mismo.

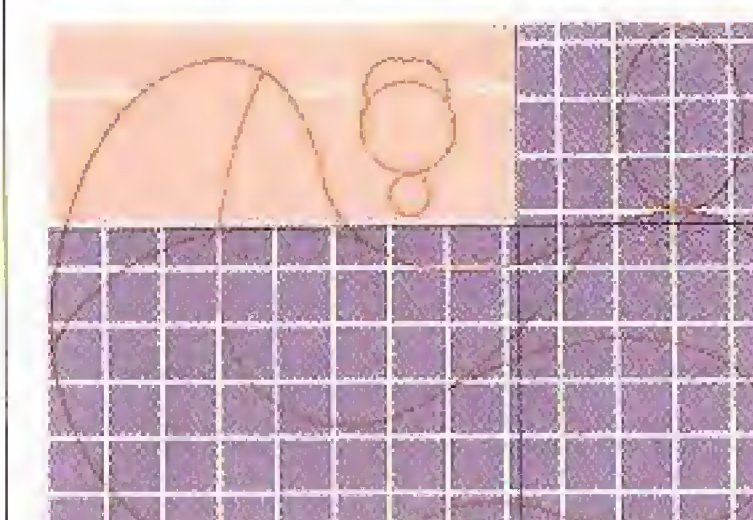
La luz desde el modelo debe entenderse como parte de las cuestiones compositivas del cuadro; el color también ejerce su peso. Desde el análisis dibujístico al cuadro realizado con acuarela, las luces tanto en la figura como en los objetos, tratan de buscar un equilibrio cromático.



La figura y los objetos

Los diferentes objetos se manifiestan en el bodegón a partir de un determinado ritmo de situación en los planos del cuadro. En los casos en los cuales la figura entra en la composición de un bodegón, su estructura inicial debe contemplar la relación de

Análisis compositivo de Desnudo rosa, de Matisse. El equilibrio entre figura y objeto es perfecto, tal vez por una estudiada composición áurea.



pasos entre la figura y el resto de los objetos que hay en el cuadro. La explicación es sencilla, la vista del espectador se rige en la observación de un cuadro a partir de la ley de la gravedad, la cual se aplica inconscientemente a todos los elementos competitivos y se hace a partir de la diferente densidad de las masas de claros y oscuros; por ello, dentro de la relación establecida entre la figura y los objetos del cuadro, las tonalidades más oscuras funcionarán como pesos que se deben equilibrar en conjunto.

MÁS SOBRE ESTE TEMA

- Relación entre fondo y figura p. 32
- Composición y ley áurea p. 46

TEMAS PICTÓRICOS CON FIGURA. PAISAJE

El Romanticismo puso de manifiesto la relación del hombre con la Naturaleza, pero anteriormente la relación entre la figura y el paisaje ya era utilizada con asiduidad a través de todos los géneros pictóricos.

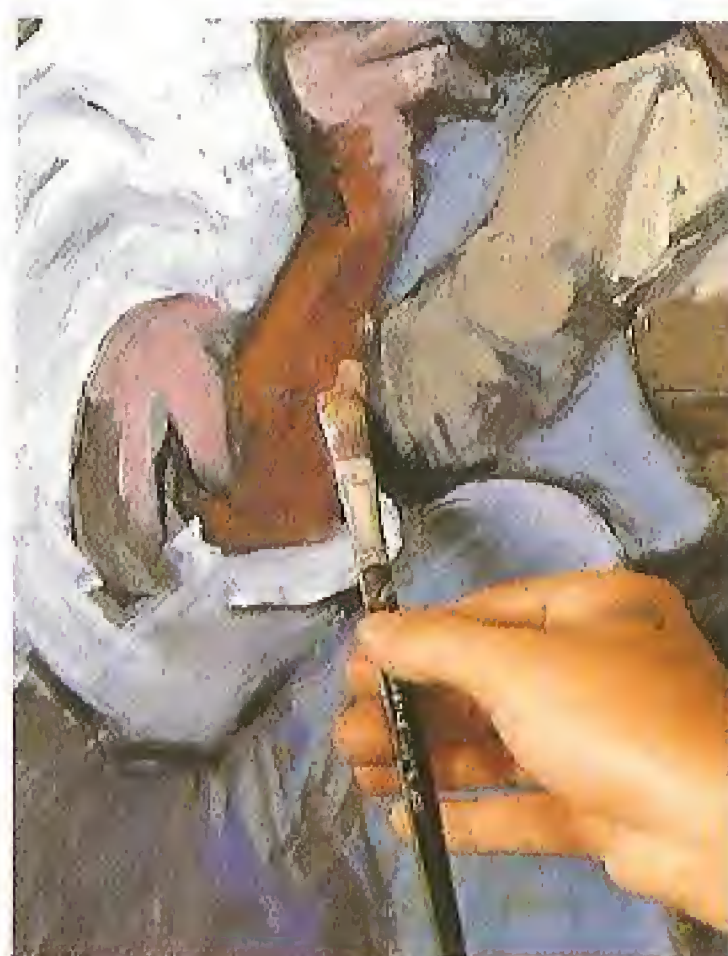
A partir del Romanticismo, posteriores corrientes como el Impresionismo y todas las vanguardias que sobrevivieron, realizaron de la fusión del hombre con su entorno todo un legado que merece la pena revisar.

La figura y el paisaje urbano

La figura dentro del paisaje urbano se debe adaptar al espacio que ocupa en el mismo, destacando su presencia a partir del plano que ocupa y de la manera como el paisaje se encuentra representado. Los planos de situación en el paisaje urbano son una cuestión de gran importancia, pues éstos se pueden desarrollar en forma de planos de superposición o a través de líneas de perspectiva; en ambos casos la figura se representará en reduc-



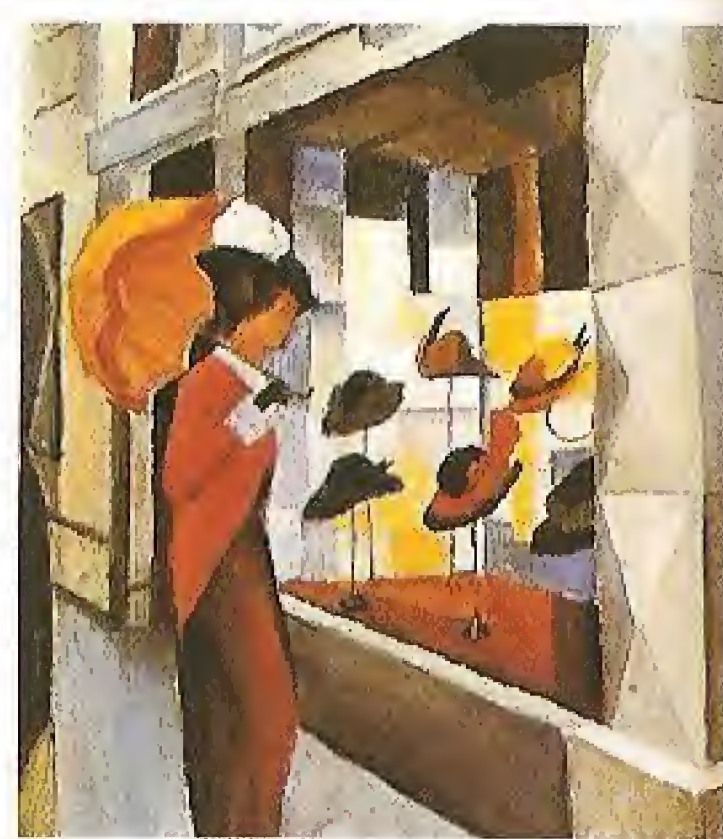
Dibujo de la figura y del fondo, manchando los planos más oscuros.



Las manchas se construyen a partir de pinceladas planas, buscando el contraste con el fondo. El fondo, en este caso escalinatas y piedras, se plantea buscando el plano de las mismas.



ción, dependiendo del plano que ocupe dentro del paisaje. Se establece de este modo una serie de planos de situación que son tanto definidos por el tamaño de la figura como por el contexto en el que es representada.



August Macke, Sombrerería. La figura destaca por la variación de planos que ocupa y por el cromatismo que ofrece.

Protagonismo compartido

En el paisaje con figura, se puede hacer que ésta carezca de protagonismo, o bien que lo comparta totalmente con aquél.

Se puede utilizar la figura como un hecho totalmente anecdótico, sin que esté integrada dentro de las líneas principales del cuadro, o bien hacer que la figura destaque entre los diferentes planos del paisaje. Esto



El tratamiento de fondo y figura se elabora por igual, con el mismo nivel de síntesis, pero con un diferente valor en la definición de las formas. En la figura los contrastes están más acentuados.

se logrará si en la composición del cuadro la figura consta dentro de las principales líneas compositivas.

La figura esquemática

La figura, dependiendo de la importancia y del plano que ocupa en el cuadro, estará planteada con un mayor o menor énfasis en su representación. Si se trata de una figura representada en planos distantes, como puntos de referencia, se desarrollará de manera muy esquemática, de forma que, tanto en su estructura como en el color, el resumen de las formas sea aquello que la caracterice. Un par de pinceladas puede definir perfectamente una figura en el paisaje; en estos casos la figura no requiere estar planteada desde el comienzo del cuadro, sino que su realización se puede plantear en cualquier momento del desarrollo del mismo.

Dibujo directo con pluma y tinta. Paisaje y figura con un único elemento.



La figura y la gama cromática en el paisaje

La influencia del cromatismo en el paisaje, afecta de igual modo a la figura representada en el mismo que al resto de los objetos del propio paisaje, debido a que todo el conjunto recibe una calidad y cantidad de luz determinada. La gama cromática elegida para el desarrollo de las formas del paisaje debe ser por ello la misma con la que se trabaje sobre la figura.

La síntesis de las formas y la integración en el conjunto

La integración de la figura en el paisaje debe tenerse en cuenta desde un primer encaje o abocetado, si ésta debe responder a un cierto protagonismo. En la esquematización de las líneas principales del paisaje, la inclusión de la figura es tan importante como cualquier otro elemento del mismo, de modo que se debe respetar la esquematización de la forma que ocupará ésta, previniendo una esquematización lineal que aporte la información más sintética sobre las formas de la figura sobre el paisaje.

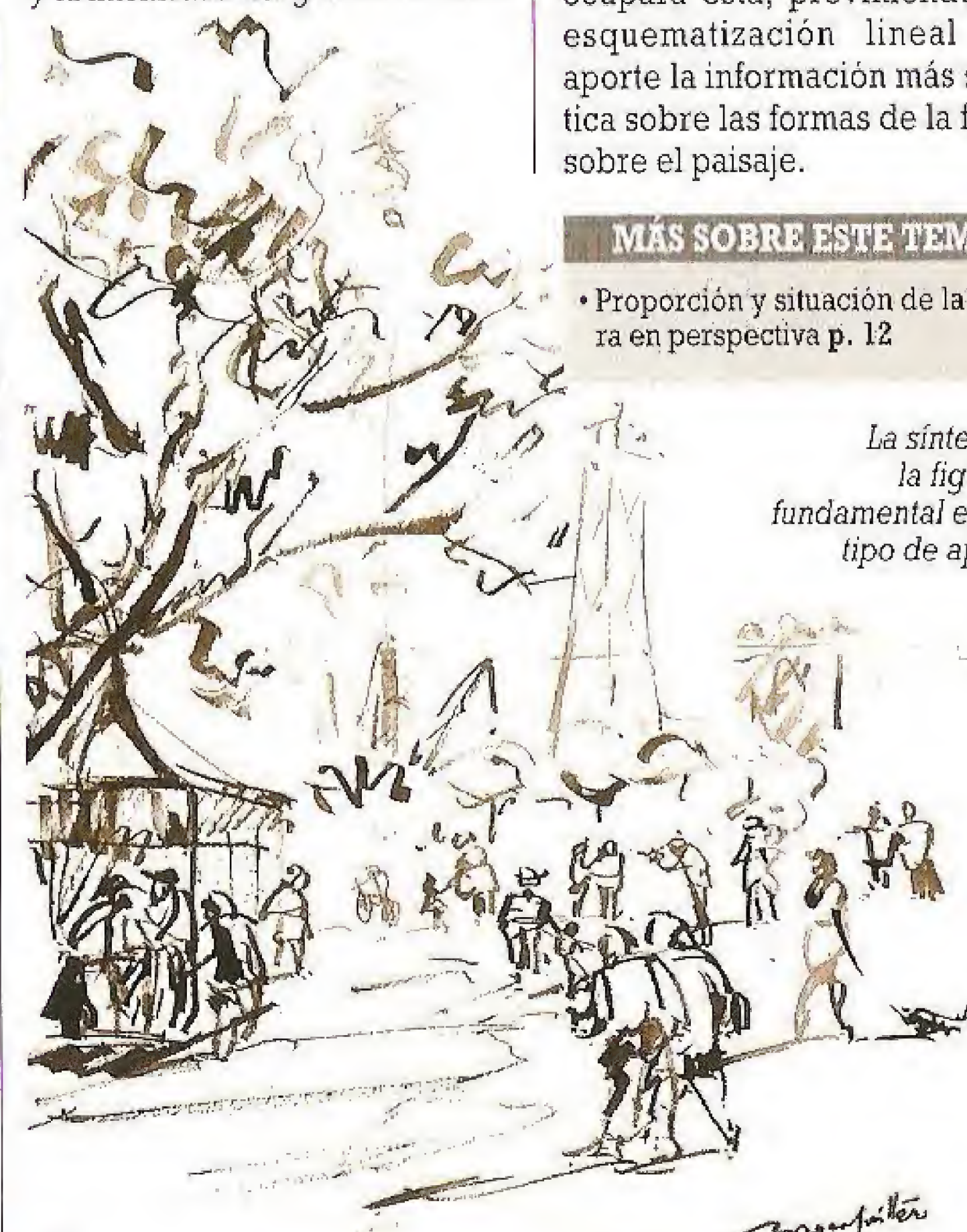
MÁS SOBRE ESTE TEMA

- Proporción y situación de la figura en perspectiva p. 12

La síntesis de la figura es fundamental en este tipo de apunte.



Los planos se diferencian por la situación, el tamaño y la intensidad del gris en el trazo.



LA FIGURA Y LAS GAMAS DE COLOR

Las gamas armónicas corresponden a aquel cromatismo que se ordena de acuerdo con las temperaturas cromáticas, de manera que la paleta ordenada con una determinada gama de color podrá ser fría, cálida o quebrada.

En la representación pictórica de la figura, la gama cromática escogida es esencial para el desarrollo del cuadro y la integración de la figura en el mismo, pudiendo responder una misma forma a resultados completamente distintos, según se escoja una gama cromática u otra.



Colores carne realizados con óleo.

El color de la piel y las gamas armónicas

No existe un color de piel, todo depende del color de la luz que llega a la misma y, por tanto, de la gama cromática utilizada.

Una gama cromática se puede obtener a partir de anar en la paleta los colores que tienden a un cromatismo frío (azules, verdes...), o bien seleccionando los colores que tienen una tendencia cálida (tierras, rojos o anaranjados). También se puede crear una paleta que conjunte ambas tendencias a partir de buscar los colores quebrados; éstos se consiguen mezclando en partes desiguales dos colores complementarios y añadiendo a la mezcla una cierta cantidad de blanco.

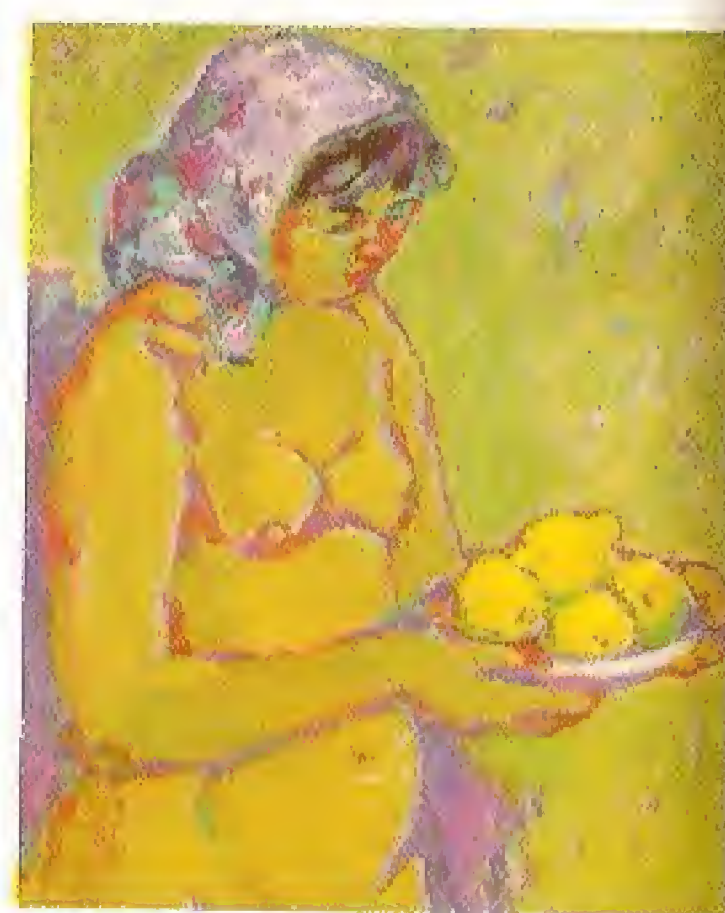


Colores carne realizados con acuarela.

La gama fría

La gama fría está basada en la utilización de colores que abarcan desde los amarillos verdosos, los azules en toda su gama, los verdes y los violáceos. En la figura se puede plantear cualquier paleta cromática, e incluso utilizar una dominante fría sobre

Gama cromática de colores fríos.



Teresa Llacer, Ofrenda. La gama fría, dominante en este cuadro, utiliza colores complementarios para contrastar de esta forma los dos planos, figura y fondo.

una paleta cálida para contrarrestar o inclinar todo el cromatismo hacia un cierto punto de frialdad.

La elección de una paleta fría está implicando una iluminación que produce este cromatismo sobre la figura, por ello todo el cuadro debe ser resuelto con la misma paleta, pero no es obligada la exclusión de colores cálidos, sólo que éstos deben estar tintados de este cromatismo frío; es fácil plantear una paleta fría, pero se debe tener cuidado a la hora de intentar enfriar los colores cálidos, ya que se corre el peligro de que éstos se quiebren.

La gama cálida

De igual modo que la paleta fría puede proporcionar una serie de gamas armónicas que transmiten un orden visual entre los diferentes colores de un cuadro, funciona la paleta cálida. La armonía entre los colores cá-



Colores de la gama cálida.



Colores carne según la gama quebrada.

La gama quebrada

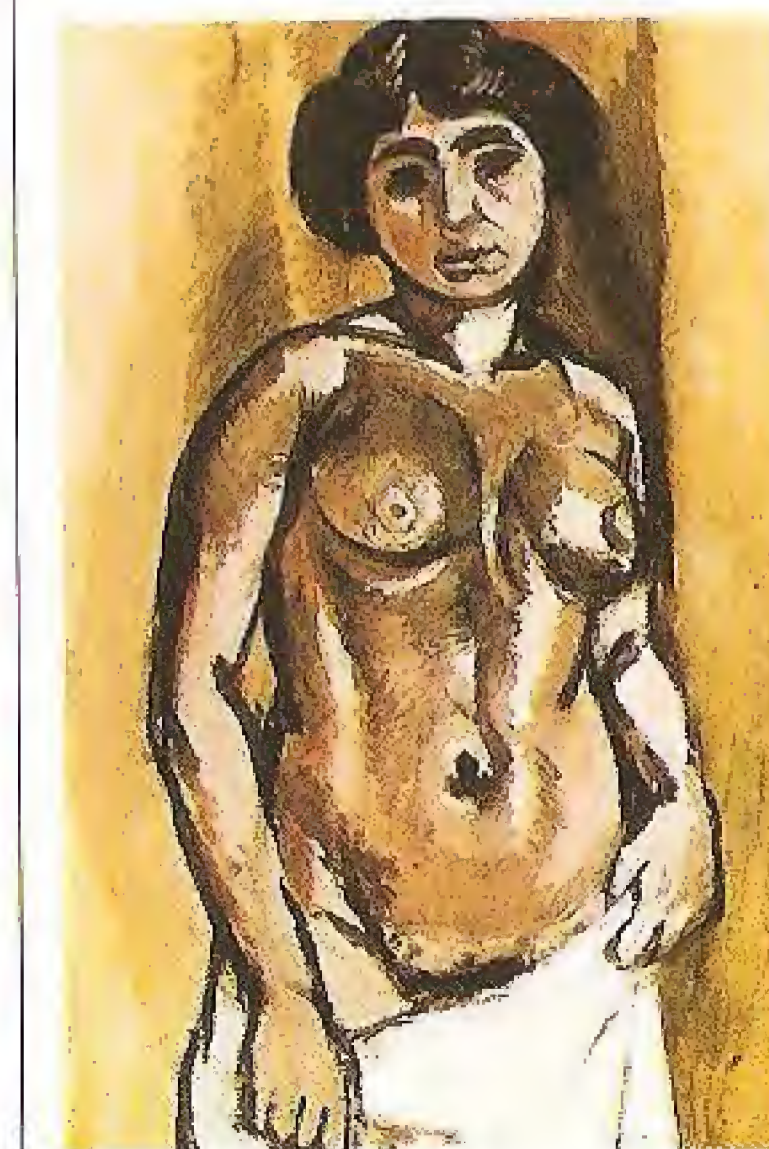
El color se consigue barajando aquellos que son derivados de las tierras (marrones, ocre, óxido) y los rojizos, entre los que cuentan los carmines, anaranjados y amarillos.

La paleta cálida es ideal para pintar figura bajo una iluminación fuerte y natural, aunque también se puede utilizar para crear una cálida figura en un entorno iluminado por una fuente cambiante como el fuego, permitiendo de este modo la aportación del claroscuro.

El pequeño proceso en el que se muestra la utilización de la gama cálida en la figura.



Matisse, Desnudo. Negro y dorado.



Van Gogh. Retrato del Père Tanguy.

La figura de Van Gogh

Se hacen continuas referencias a la obra de Van Gogh porque su radicalidad permite mostrar ejemplos evidentes tanto del tratamiento de la forma como del color.

A través de su obra se puede seguir perfectamente el tratamiento de las paletas frías y cálidas, a partir de las cuales representa con una increíble fuerza a las personas que retrata. Tanto en el uso de una paleta como de la otra, no tiene ningún tipo de problema a la hora de incorporar colores de paletas opuestas, eso sí, matizando éstos y teniendo muy en cuenta la ley de contrastes, que afirma que un tono es más claro cuanto más oscuro es el tono que tiene al lado.

MÁS SOBRE ESTE TEMA

- Carnaciones y luces p. 26
- El color carne en la figura p. 44
- La figura en la pintura y en el dibujo p. 66
- Valoración y colorismo en la figura p. 84

CARNACIONES Y LUCES

Dentro del estudio de la figura, la realización de carnaciones y de luces da lugar a los más impactantes efectos pictóricos que se pueden llegar a realizar. En el campo de las carnaciones, el óleo no ha encontrado rival con ninguna otra técnica pictórica; por ello es importante el conocimiento de la técnica de las carnaciones para poder plantear con soltura cualquier tipo de figura. Las luces se contrarrestan con las zonas de sombra, y son a su vez las que visten de color las carnaciones. A través de las obras de grandes maestros se pueden apreciar las diferentes aplicaciones de las carnaciones por medio de la luz y el color.



Angiolo Brinzino, Alegoría del amor.

Las carnaciones no son un color

La carne es del color de la luz que la ilumina. Bien es cierto que la melanina de la piel le da un tono más o menos oscuro,



Tiziano, Danae recibiendo la lluvia de oro.



pero debe entenderse que un mismo color-pigmento resulta visualmente diferente bajo un foco de luz blanca o bajo un foco de luz anaranjada; todo depende del resto de los colores utilizados. Se puede pintar una piel luminosa y blanca a partir de un tono verdoso... siempre que el resto de los colores utilizados en el cuadro respondan a la misma gradación cromática.

La luz y el color de la carne

El foco de luz siempre es en el cuadro el tono más claro; a partir de éste, todos los que no correspondan a la luz pura, serán como mínimo algo más oscuros que dicho tono más luminoso. La piel no es ajena a este efecto físico, y presenta una determinada gradación que a la vez define el volumen que envuelve. De este modo una tonalidad de piel responderá ante la dirección del foco de luz, aclarándose en el sentido del plano que ocupa; es decir, pongamos por ejemplo un brazo, la luz entra lateralmente,

el color de la carne presentará una variación en su volumen; sintetizando el brazo, la forma cilíndrica presentará un aumento hacia el color puro en la franja de la superficie más encarada hacia la luz.



Gustav Klimt, Retrato de Freiderike Maria Beer. La iluminación de este retrato es frontal, anulando casi todo el volumen.

Sombra y luz en la figura

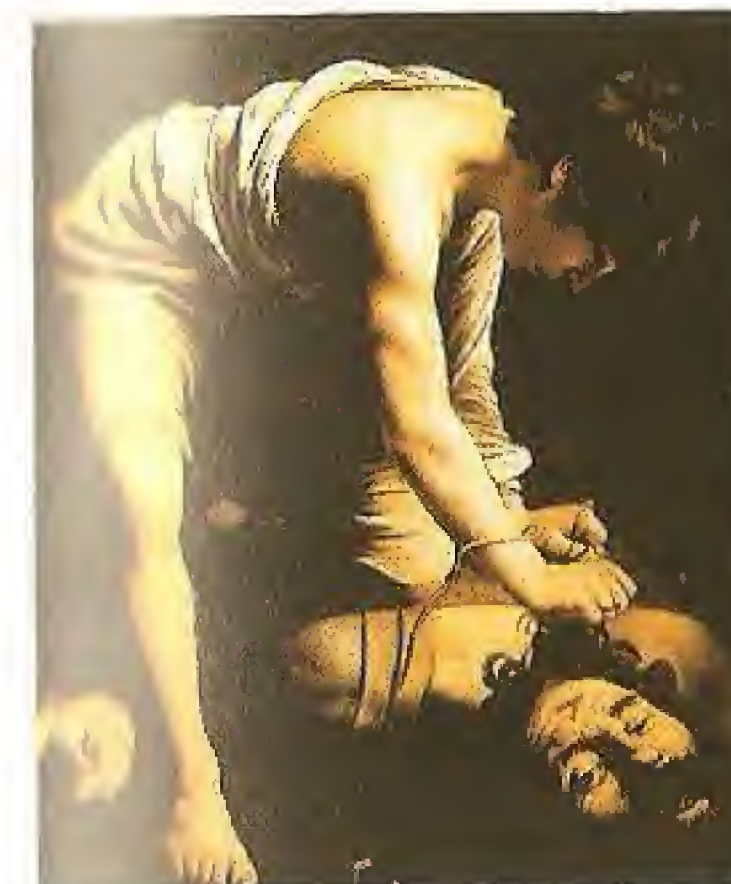
La figura desde su encaje carece de volumen alguno, es un plano delimitado por unas líneas; a medida que se va añadiendo color, se sitúan también las zonas más oscuras de las formas, modelando de este modo los diferentes volúmenes. La figura se va desarrollando de acuerdo con los volúmenes que, a su vez, desarrolla el efecto de la luz.

El modelado de la figura consiste en la representación de las formas de la misma a partir de los estudios de luz y de sombra. Este modelado se realiza a partir de situar los diferentes planos



Auguste Renoir, El columpio. El impresionismo de Renoir plantea con gran maestría la dominación de las figuras a través de los claros entre la hojarasca.

de sombras, de manera que se establezcan diferentes planos de iluminación.



Caravaggio, David, vencedor de Goliat. En este máximo contraste de luces y sombras se deben estudiar las tonalidades de la piel en los puntos medios así como en los más luminosos.

En estas dos poses, la aplicación de luz es directa y lateral.



En estas dos poses, la aplicación de luz es indirecta y rebotada.

Las carnaciones del Fauvismo

El Fauvismo se caracteriza por el uso del color como mancha pura; ello plantea unas carnaciones agresivas en cuanto a cromatismo, pero como el conjunto de colores es salvaje por igual, el conjunto de la obra resulta armónico.



Teresa Llácer, Desnudo.

Posibilidades de iluminación

Los posibles cambios de iluminación son determinantes directos del color que presente la carnación. La figura presenta un volumen y la luz que proviene de un foco llega a ésta en línea recta, degradándose a medida que el plano del volumen de la figura varía, y produciendo sombras cuando el volumen desarrolla un cambio en el plano del cuerpo de la figura. Si la luz es rebotada, se hará difusa, suavizándose el efecto de las sombras; por el contrario, si se hace que la luz sea frontal a la figura, las sombras, desde el punto de vista del pintor, desaparecerán, aumentando entonces el tono del color puro de la piel del modelo.

MÁS SOBRE ESTE TEMA

- La figura y las gamas de color p. 24
- El color carne en la figura p. 44
- Luz y sombra en la figura p. 68
- Valoración y colorismo en la figura p. 84

LA FIGURA COMO MÉTODO DE ESTUDIO

El estudio tanto dibujístico como pictórico de la figura supone uno de los ejercicios más importantes en el trabajo de cualquier artista. A partir del conocimiento del cuerpo humano, se puede llegar a comprender cualquier desarrollo de formas dentro de la pintura. El estudio de la figura no se remite únicamente al anatómico, sino también a la representación del volumen, al espacio y a los diferentes planteamientos que surgen de dicho tema.



David, Academia de un hombre llamado Patrocle. La academia estudia el modelo anatómico desde el punto de vista valorativo.



Albert Weisgerber, Mujer recostada en un paisaje montañoso. Esta obra supone un estudio anatómico enfocado a la aplicación del colorismo.

Estudio anatómico

El dibujo anatómico difiere del estudio de pose, en que en el primero se trata de realizar una profundización en la disposición de los diferentes miembros, disposición ósea, muscular, analizando las posibilidades de movimiento de éstos.

El estudio anatómico analiza las diferentes proporciones en la figura desde un punto de vista riguroso y científico, pero se puede realizar un dibujo anatómico en el cual intervengan



El dibujo y la pose

Otra fuente de estudio, aplicable a cualquier tema pictórico que requiera el uso de la figura, es la pose. Muy cercana al tema de la composición en cuanto al espacio que ocupa la figura en el modelo, la pose es la referencia fundamental a la cual acude el artista en la realización de su obra.

El tratamiento de la pose pasa por el tema del estudio del dibujo de la figura; por supuesto, asumiendo de forma artística todos los conocimientos anatómicos de la figura.

La pose en la figura es el estudio del cuerpo en cualquiera de los puntos de vista posibles y con la variante del propio movimiento del modelo, desarrollando gestos que confluyen en su esquema en forma de escorzos, contrappostos, figura de pie, sentada o recostada.

Sobre la figura completamente dibujada se realizan las primeras valoraciones buscando las zonas de máxima luz y de sombra.

El estudio de la anatomía se complementa con el del modelado de la figura.

Fondo y figura

Uno de los grandes problemas en el terreno pictórico es el de establecer cuál es la relación entre fondo y figura. Aparentemente puede no representar una gran cuestión, pero, en la práctica, establecer cuáles son los límites de cada uno y la aplicación de unas pocas reglas, son la garantía de una correcta representación de la figura.

La figura principal debe coincidir con el centro de atención en el cuadro y ello depende del cuadro escogido; si la figura ha de ser tratada de manera sintética, el fondo mucho más.



El estudio perfecto

Profundizar en la elaboración del estudio es un trabajo complejo, pues no atañe a cuestiones independientes, como la forma, la valoración del color, sino que es un conjunto de puntos, que deben ser tenidos todos en cuenta: encaje, proporción, medidas, relación entre el fondo y la figura... Por ello, cuando se observa con detenimiento el estudio de maestros como Miguel Ángel o Leonardo, se puede apreciar que todas estas cuestiones son observadas hasta en los apuntes más humildes.

Miguel Ángel,
El entierro de Cristo.



Para integrar la figura con el fondo, esta vez se va a realizar un estudio invertido, es decir, abriendo blancos para conformar la figura sobre el papel.



El resultado de la utilización alternada de goma y carbón a partir del fondo ayuda a entender la relación entre fondo y figura.



Proporción y encuadre

En los principales temas de estudio de la figura, la proporción entre ésta y todos los elementos formales del cuadro, debe estar correspondida. La cuestión de la proporción de la figura no sólo atiende a sus propias formas, sino también determina el espacio que rodea a ésta dentro del papel o del cuadro; se está hablando no ya del modelo, sino de las masas del espacio existentes entre éste y los límites del cuadro.

Cálculo de medidas en la figura

En el estudio de la figura, otro gran punto a tener en cuenta es el desarrollo del cálculo de las diferentes medidas, tanto en relación con el encuadre y composición, como para establecer las medidas del propio cuerpo. El cálculo de medidas se encuentra estrechamente relacionado con el encaje de la figura en el cuadro; gracias a ello se pueden valorar unas diferentes partes del cuerpo con respecto a las otras.

MÁS SOBRE ESTE TEMA

- Poses. El contrapposto p. 10
- Aproximación a las proporciones en la figura p. 14
- Las partes del cuerpo y su esquema p. 16

El encaje de la figura está íntimamente ligado al cálculo de medidas. Como base de aproximación a las formas siempre es aconsejable partir de un esquema geométrico.



LA FIGURA COMO TEMA CENTRAL

La obra pictórica adquiere unas connotaciones propias cuando el tema de la figura ocupa el protagonismo, pero existen muchas formas de introducir la figura dentro del tema central de un cuadro. La forma en cómo está tratada la figura como tema define a su vez el estilo pictórico por el cual el artista ha dejado llevar el pincel sobre la tela, ya que no siempre la representación de la figura se hace desde un punto de vista figurativo-realista.



El retrato es uno de los más apasionantes temas de figura.

Temas

El tema de la figura puede ser tan extenso y variado, que encierre en éste un poco de todos los géneros pictóricos. Dentro de la expresión artística de la figura como tema central cabe destacar el retrato, el autorretrato, las escenas costumbristas, la figura con bodegón, el desnudo de modelo y cierta composición de paisaje. En todos los temas pictóricos en los cuales la figura es principal protagonista, existe un nivel de representación que se adapta al medio utilizado, pero en general se puede resumir tal nivel en dos tipos de entendimiento, la figura realista y la figura abstracta.

Dentro de los dos tipos de tratamiento de la figura se pueden desarrollar un sinnúmero de niveles de comprensión y de trabajo.

MÁS SOBRE ESTE TEMA

- Relación entre fondo y figura p. 32
- Figura y abstracción p. 48

El estudio de la figura realista puede optar por muchos caminos plásticos.



sieron de manifiesto a través de medios como el óleo o el acrílico, un valor hasta entonces no apreciado, que es el propio trabajo matérico.



Tratamiento figurativo realista. Dentro de la expresividad del trazo y las formas se ha observado una relación directa con la realidad.

Tratamientos y medios plásticos

Los diversos medios pictóricos permiten la práctica totalidad de cualquier desarrollo plástico en la figura, hasta tal punto que los diferentes estilos pictóricos se han desarrollado a través del uso de todos los medios pictóricos conocidos.

El Expresionismo no sólo permitió una aproximación a la figura primitiva, sino que en parte supuso la liberación de la figura de un formalismo establecido; el trazo, el gesto y la textura se pu-

La figura realista y no realista

El desarrollo de una figura, realista o no, depende directamente de los intereses plásticos del artista. Por supuesto, el desarrollo de la forma humana siempre debe tener como mínimo algunos puntos de referencia con la visión realista de dicha forma, para ello debe entenderse esta forma como un objeto ajeno al propio conocimiento de la figuración, sin que ello esté reñido con un conocimiento de la figuración realista.

Carri, El caballero de Occidente. En esta obra se puede apreciar el efecto de las líneas direccionales hacia los puntos de interés de la figura.

Pequeño proceso en el desarrollo de una figura no realista.

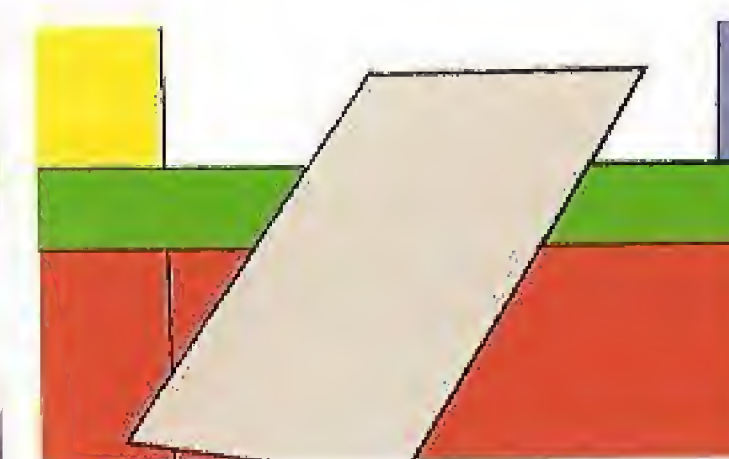


Los puntos importantes en el cuadro

En cualquier representación de la figura es indispensable, si ésta va a ocupar el tema central de la obra, que la mirada se dirija hacia los puntos de interés a través de unas líneas invisibles que la guíen; estas líneas se pueden llegar a plantear en el comienzo del cuadro o bien desarrollarse a medida que el cuadro va tomando cuerpo.

Situación y composición

A través de la composición, la figura puede desplazarse por diferentes puntos de interés, sin que llegue a perder el protagonismo que merece. La situación de la figura en la composición debe destacar en su esquema básico, es decir, si existe un predominio de la verticalidad en la composición de la obra, es conveniente que la figura la rompa con líneas estructurales en diferente dirección, o bien que esta diferencia se realice a partir de diferentes cambios, tanto cromáticos como tonales.



Matisse, Odalisca en rojo. El estudio de la composición sitúa la figura en un plano completamente inclinado con respecto al resto.



RELACIÓN ENTRE FONDO Y FIGURA

En la representación de la figura en un cuadro, hay una verdadera lucha por el dominio del espacio entre los dos elementos principales del conjunto; éstos son el fondo y la figura.

En un cuadro deben poder coexistir en armonía tanto el fondo como la figura, sin que ello implique una presencia forzada de ninguna de ambas partes, de manera que, aunque la figura representada ocupe la mayor parte del cuadro, no quedará sujeta a un fondo denso que la oprima, sino que se deben poder separar fondo y figura como planos relacionados por la atmósfera.



En estas imágenes se puede observar cómo la variación en el enfoque altera el fondo y el protagonismo de la figura.

Función del fondo y espacio para la figura

La figura se encuentra relacionada con el fondo de dos formas distintas, por un lado se observa una relación directa entre el modelo y su fondo, la cual es sólo modificable si varía el encuadre escogido o la iluminación con respecto a los diferentes planos de la figura y la atmósfera que rodea a la misma. La otra relación de la figura con su fondo es precisamente la que se establece en el cuadro, pudiéndose interpretar de diferentes formas la relación entre fondo y figura. En este terreno de desarrollo de la figura y el fondo en el cuadro, entra en juego la cuestión de la atmósfera.

La figura puede aparecer en el cuadro literalmente pegada al fondo, o bien separada del mismo, en todo caso siempre se parte de un único origen: el planteamiento dibujístico y su encuadre; a partir del mismo se pueden trabajar fondo y figura.



Atmósfera y fondo

La atmósfera en la figura es uno de los principales medios de integración entre los diferentes planos de la composición; a veces ni tan sólo existen planos que separen a la figura del fondo; por este motivo, plantear un efecto atmosférico puede invitar a la creación de un volumen y de una separación de la figura con respecto al fondo.

Partir de la figura perfectamente definida es una de las

En el dibujo la separación entre fondo y figura no reviste complicación.



cuestiones básicas de toda representación realista; desde el dibujo, una primera entonación puede aproximar al cromatismo elegido la situación de los planos más oscuros en la figura. Si se utiliza una gama monocroma, el efecto se basará en el desarrollo de tonos, buscando un contraste variado entre fondo y figura.

Tras situar los tonos más oscuros en la figura se plantea un tono tras la misma que la realce, en este caso más oscuro.



El claroscuro como solución

La evolución de la pintura, según el planteamiento escogido, puede llevar a ésta a un punto en el cual la diferencia entre los diferentes planos de situación entre fondo y figura se desarrollen desde una variación de efectos de luz, resaltando las zonas de máxima claridad contra zonas de sombra profunda.

Ésta es una solución como tantas otras para, al mismo tiem-



Los tonos más oscuros se sitúan al lado de los puntos de máxima luz.

po, integrar y separar la figura del fondo. En este caso, el planteamiento del claroscuro reserva los tonos más fuertes del fondo para situarlos junto a los puntos de máxima luz, aumentando de este modo el contraste entre ambas zonas.



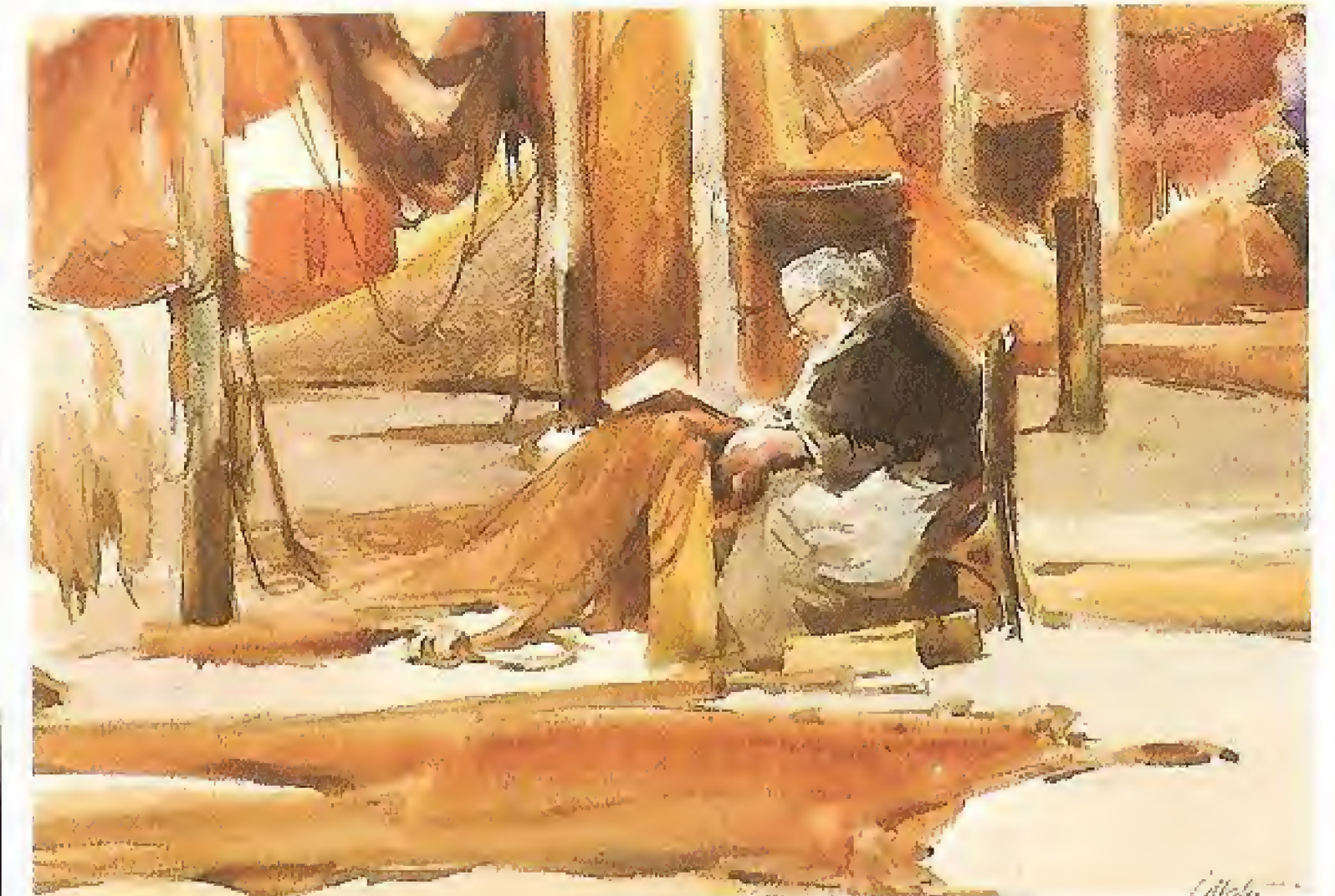
La situación de tonos oscuros en el fondo integra parte de la figura en el mismo.



El apunte y la previsión del fondo

La cuestión de la integración del fondo y la figura se puede solventar cromáticamente desde el primer apunte tomado, previniendo la integración del cromatismo en todas las zonas del cuadro.

Los tonos de la figura y del fondo se han establecido en este apunte desde el principio, esto facilitará el desarrollo de un trabajo más elaborado.



En este ejemplo, la figura resalta del fondo gracias a que las líneas compositivas del cuadro la hacen su centro de interés.

El protagonismo y los planos de situación

La figura, a pesar de su integración en el cuadro, debe destacar en cuanto al plano que ocupa; es decir, el fondo en ningún momento debe restar protagonismo a la figura, sino que su función básica es la de integrar y complementar los diferentes elementos del cuadro.

El protagonismo de la figura a partir de los planos que componen la composición, destacará por la definición de las formas y las líneas de fuerza, que son dirigidas por el resto de los elementos de la composición.

MÁS SOBRE ESTE TEMA

- La figura como método de estudio p. 28
- Luz y sombra en la figura p. 68



El uso de los contrastes simultáneos es de gran utilidad en la separación de los planos.

Ley de los contrastes simultáneos

En la diferenciación del fondo y la figura, cabe destacar el uso de una ley visual, concretamente la ley de los contrastes simultáneos; a partir de ésta se puede comprobar que un tono claro resulta mucho más luminoso si al lado del mismo se sitúa una tonalidad más oscura. De la misma forma se puede aplicar el uso del color, utilizando como contraste colores complementarios.

DOS FORMAS DE PINTAR

La forma de plantear el color a lo largo de la Historia se puede esquematizar en dos vertientes; una, la llevada a cabo por la pintura clásica; y otra, la que se generó a partir de los planteamientos de las primeras vanguardias a finales del siglo XIX. Ambos entendimientos de la pintura presentan lógicas diferentes acerca del entendimiento del color sobre las formas y desarrollan a su vez unos parámetros propios en la aplicación del color y en el modelado de las formas a partir de la luz.



Muestra de una figura realizada a partir de un trabajo de valoración.

Colores al pastel siguiendo una escala tonal adecuada al trabajo valorativo.



Principios de la valoración

La valoración en la figura parte de un modelado construido como base de un degradado tonal. La valoración consiste en la aplicación del color según la cantidad de luz que reciba el mismo, siempre dentro de una escala de tonos que dependen directamente de un color base.

La valoración entiende las sombras como un oscurecimiento progresivo de los colores más luminosos, no entendiendo

el color de las sombras como independiente de la superficie del objeto que la produce, sino como se define, a partir de la valoración de los colores.

La visión colorista

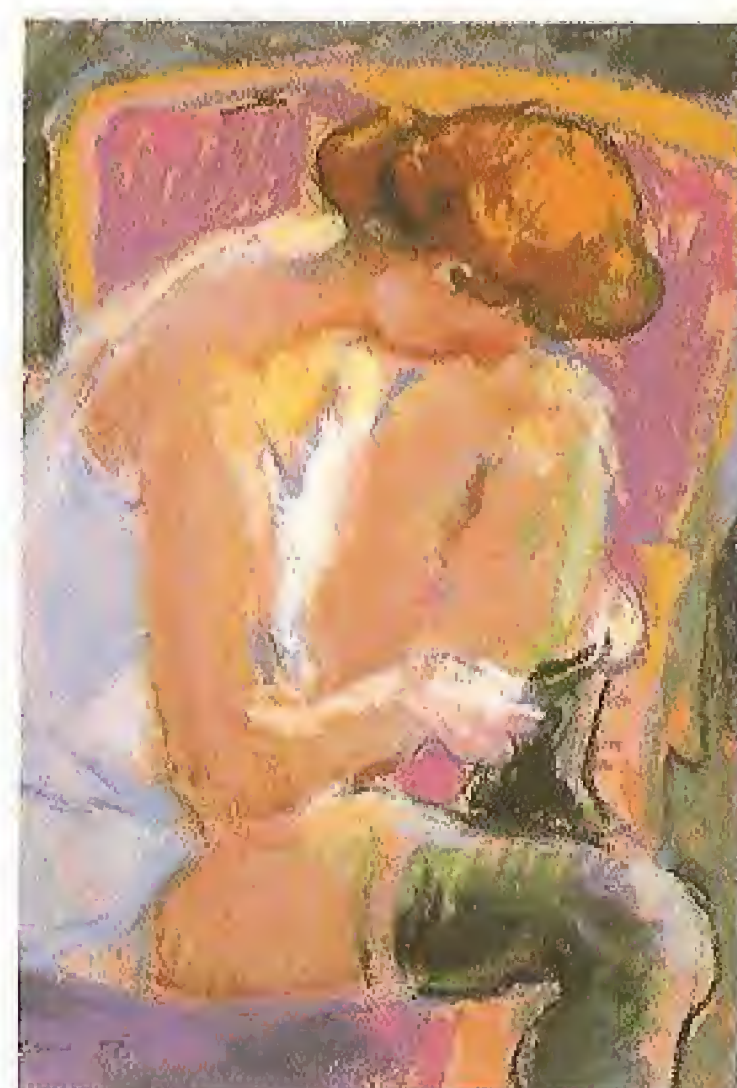
Desde el movimiento impresionista, el procedimiento de valoración en el modelado de las formas, dio un vuelco hacia el color. El colorismo entiende los

Colores aplicables a la realización de la figura colorista.



tonos oscuros como colores propios de la figura, no como degradados cromáticos de la misma; así, en una figura, el tono de un brazo o una pierna no se degrada en tonalidades más oscuras, sino que directamente se transforma en colores diferentes.

Las sombras de la figura, así como los colores más claros, son entre sí colores independientes que en conjunto funcionan a partir de la complementariedad o a partir del contraste simultáneo.



Un ejemplo de figura colorista.

Planteamiento de una figura valorista

El valorismo se entiende perfectamente a partir de la técnica del pastel, aunque su aplicación se hace extensible a cualquier medio pictórico.

Como en toda figura, desde un planteamiento pictórico se debe empezar con un dibujo que separe las formas principales; en este caso un tono oscuro manchará el fondo, mientras que con tonalidades terrosas se manchará la

Dos formas de entender la pintura

No se puede afirmar que exista una verdad absoluta en el terreno de la representación pictórica; la creatividad de cada artista se puede desarrollar de maneras diferentes de acuerdo con las maneras de entender la pintura. Tanto el trabajo de valoración como el colorista son dos posibles y acertadas tendencias figurativas.



Degradado de los tonos más luminosos.

carnación del cuerpo, y se incorporarán tonos más oscuros en la zona de sombra y más cálidos en los puntos de luz. Los puntos de luz se degradarán con suavidad hacia las zonas de sombra, excepto en aquellas en las cuales se realicen cortes bruscos.

Resultado de la elaboración de valoraciones tonales.



Tras el encaje inicial se plantean las sombras como colores independientes de los puntos de luz.

Desarrollo de la obra colorista

La figura colorista se inicia con un completo dibujo, en el cual las sombras quedan establecidas de antemano, pero no como resultado de un degradado, sino como una zona con color propio. Del mismo modo las zonas de luz son ocupadas con colores puros, sin fusionarse con las zonas más oscuras. En

las partes donde la luz incide con menos fuerza, los colores se han de plantear más oscuros, no como tonos de los puntos de luz. Por ejemplo, si una zona de luz requiere un rosa pálido, en la sombra se podrá incorporar un naranja o un tierra oscuro.

MÁS SOBRE ESTE TEMA

- Valoración y colorismo en la figura p. 34

Aplicación de colores de forma directa.



Resultado de una obra colorista.

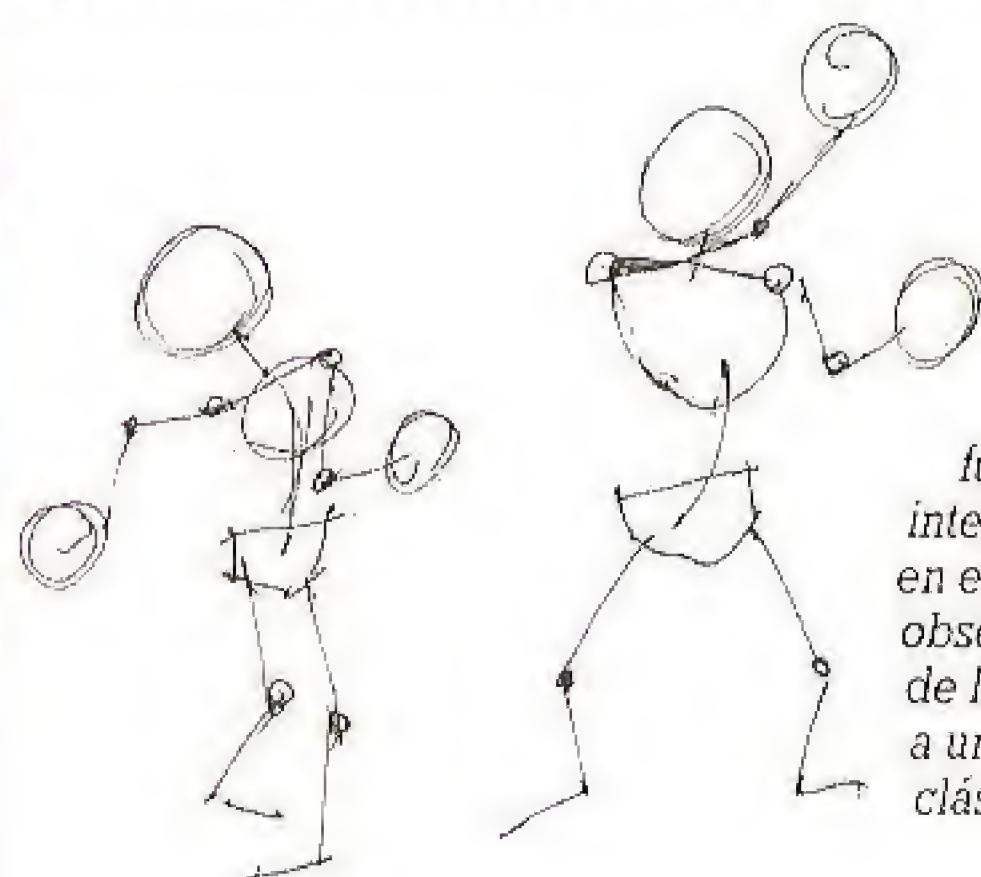


INTERPRETACIONES DE FIGURA. ILUSTRACIÓN Y CÓMIC

La aplicación de la figura en el campo del cómic y de la ilustración debe partir de conocimientos profundos de anatomía aun en los casos en los cuales

se haga uso de la caricatura o la distorsión de las formas.

En el cómic y la ilustración, la figura desarrolla un importante papel dentro del dibujo, pues básicamente los sucesos narrativos deben su presencia a la figura.



El dibujo continúa siendo la base fundamental de la interpretación de la figura en el cómic. Se puede observar cómo la estructura de las formas corresponde a un entendimiento clásico de la figura.

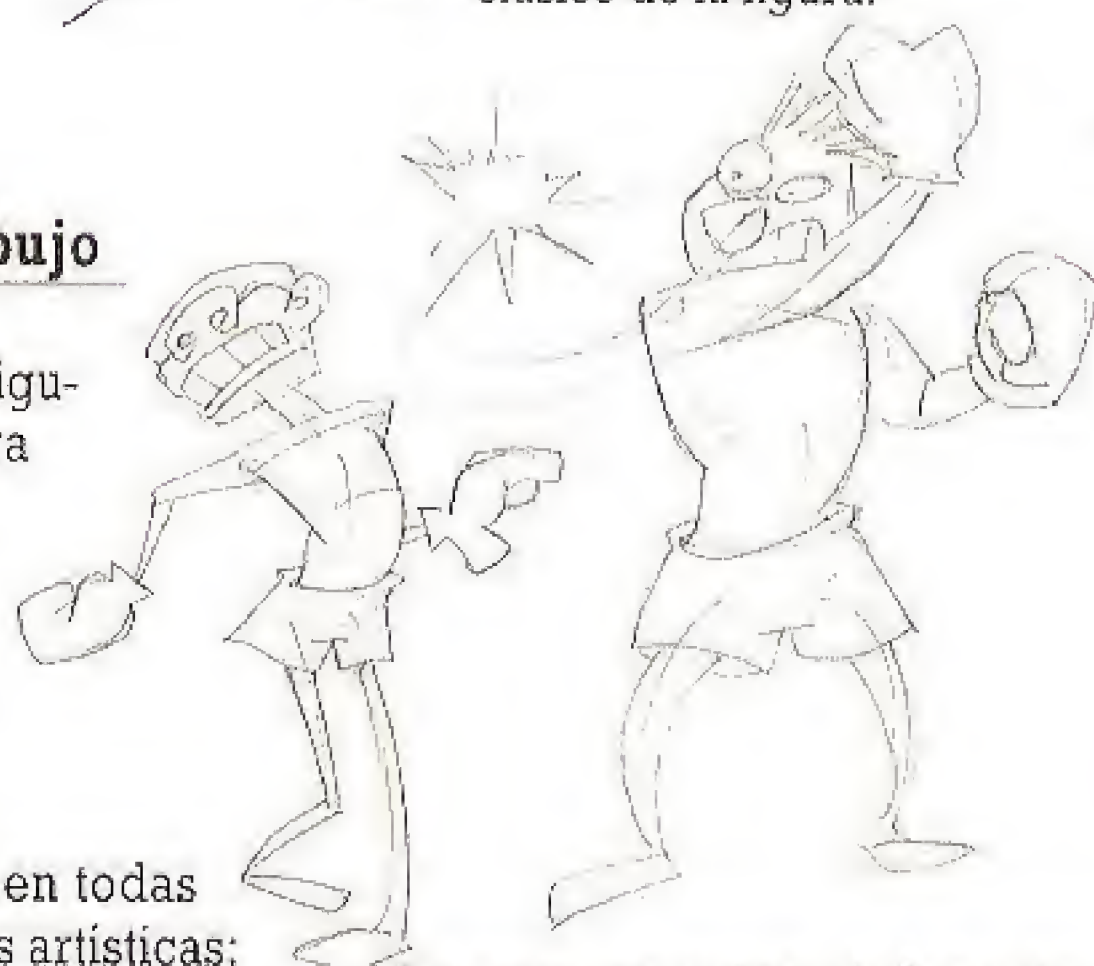


La figura a través del dibujo

El dibujo de la figura en la caricatura debe mantener las mismas bases técnicas que cualquier otra interpretación artística. El dibujo es la constante en todas las manifestaciones artísticas; por ello no debe restarse importancia al mismo, al contrario, es imposible la caricaturización de la figura sin un profundo conocimiento de las técnicas dibujísticas.

Tanto en la ilustración como en el cómic, la figura suele tener un carácter sintético, capaz de expresar con las menos líneas posibles gestos, proporciones e incluso movimiento.

Las proporciones en la figura se aumentan en las zonas que se pretenden poner de manifiesto, pero siempre partiendo de una correcta estructura previa dibujada, a partir de la cual se pueda desarrollar la imagen de la figura desarrollando el movimiento deseado.



La exageración del gesto

Una de las características propias de este tipo de dibujos, es la exageración tanto en las proporciones de la figura como en los gestos realizados por la misma. Así, se puede partir de un modelo real o fotográfico para plantear su interpretación primero con un dibujo que esquematice sus formas principales y posteriormente con la traducción del mismo a través de la capacidad humorística del artista y de lo que quiera deformarlo en pro de la expresividad gráfica.

MÁS SOBRE ESTE TEMA

• Las partes del cuerpo y su esquema p. 16

La exageración en el gesto y en el movimiento de las figuras es una de las características a destacar en este tipo de entendimiento de la figura.



La ilustración infantil presenta una figura sencilla, con formas redondeadas.



Maestría en la técnica

Tanto en la ilustración como en el cómic, el dominio se va adquiriendo a base de práctica, dibujando la figura a todas horas, y, sobre todo, mirando distracciones y dibujos de autores profesionales; de este modo se va adquiriendo gusto y criterio por una tendencia de dibujo determinada.

Ilustración para adultos por Pedro Rodríguez.



Técnicas propias de cada artista

El estilo es una característica que adquiere el artista a medida que su trabajo va madurando, tal es el caso de la obra de Pedro Rodríguez. Un profundo conocimiento de la anatomía humana unido a una inagotable imaginación son las claves de esta obra incisiva e irónica en la cual el contorsionismo está perfectamente representado. Para la realización de estas figuras, el artista no ha utilizado modelo alguno... pruebas, esquemas y, sobre todo, experimentación.

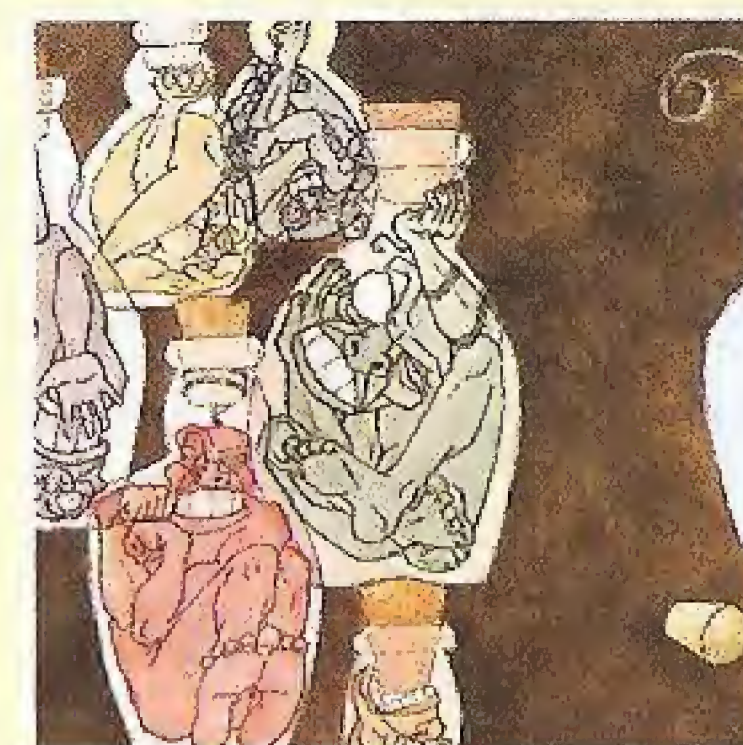


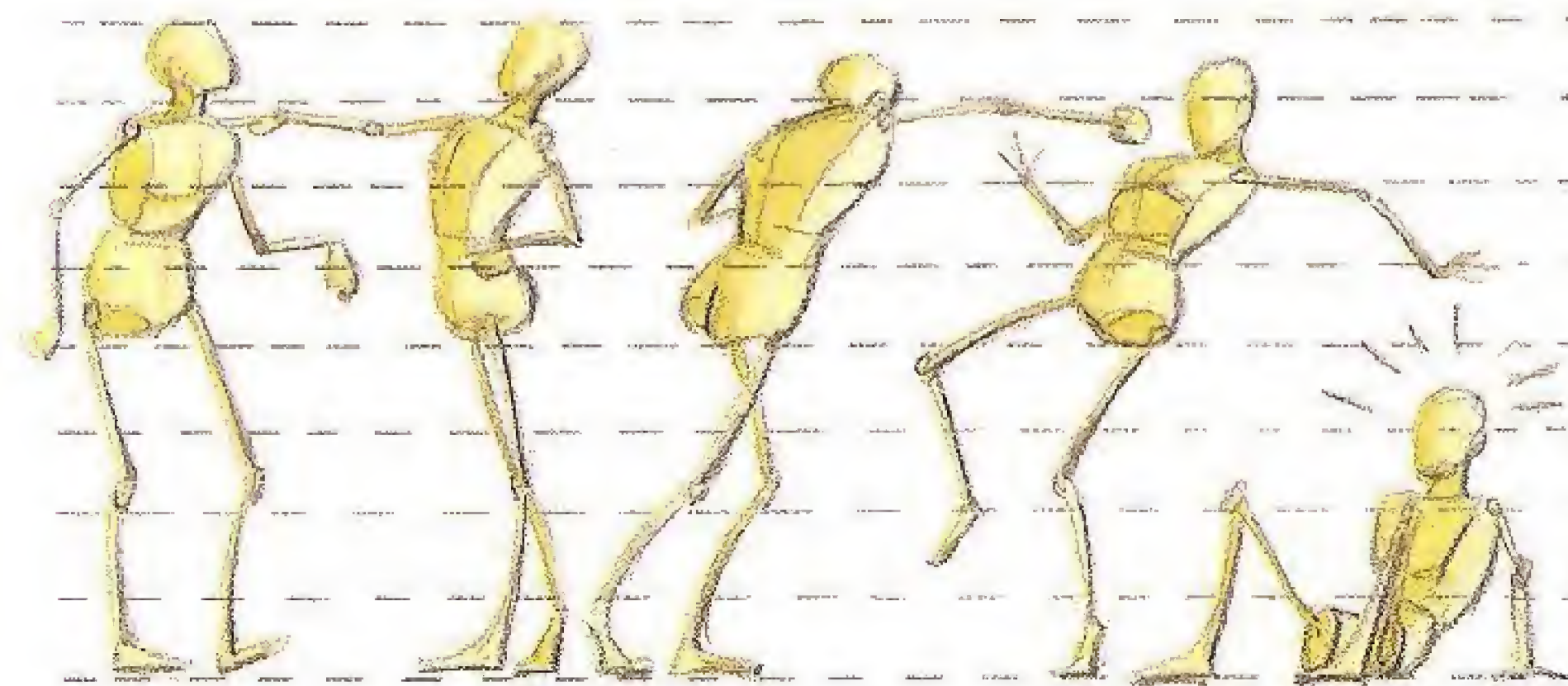
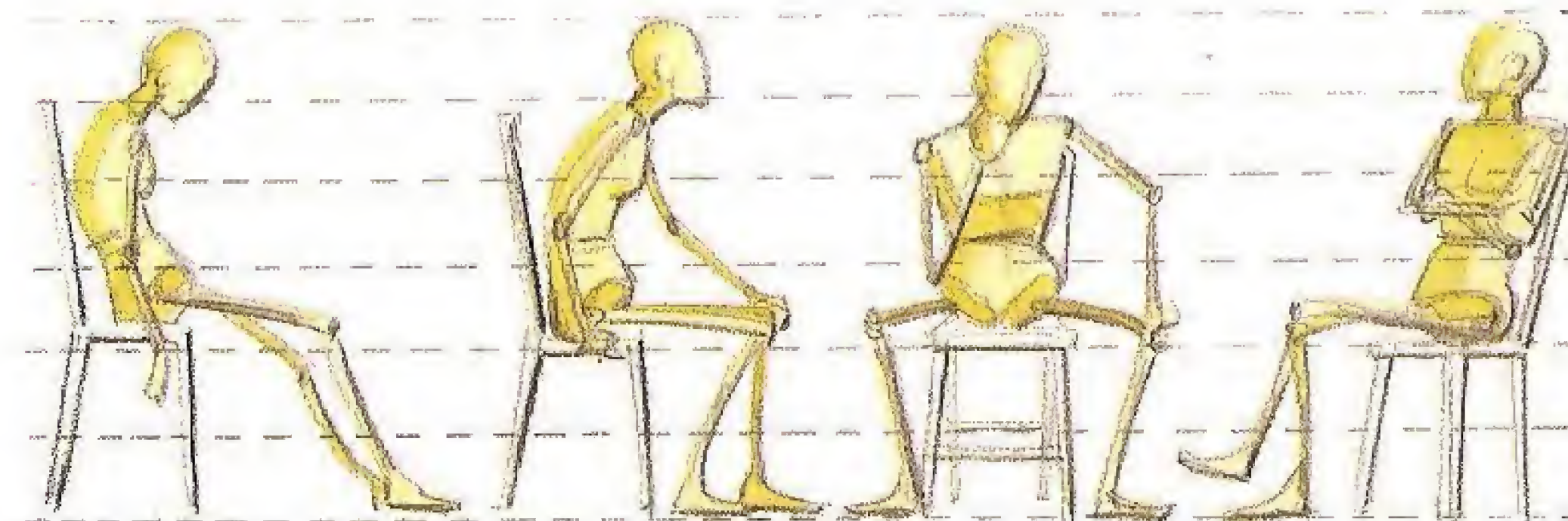
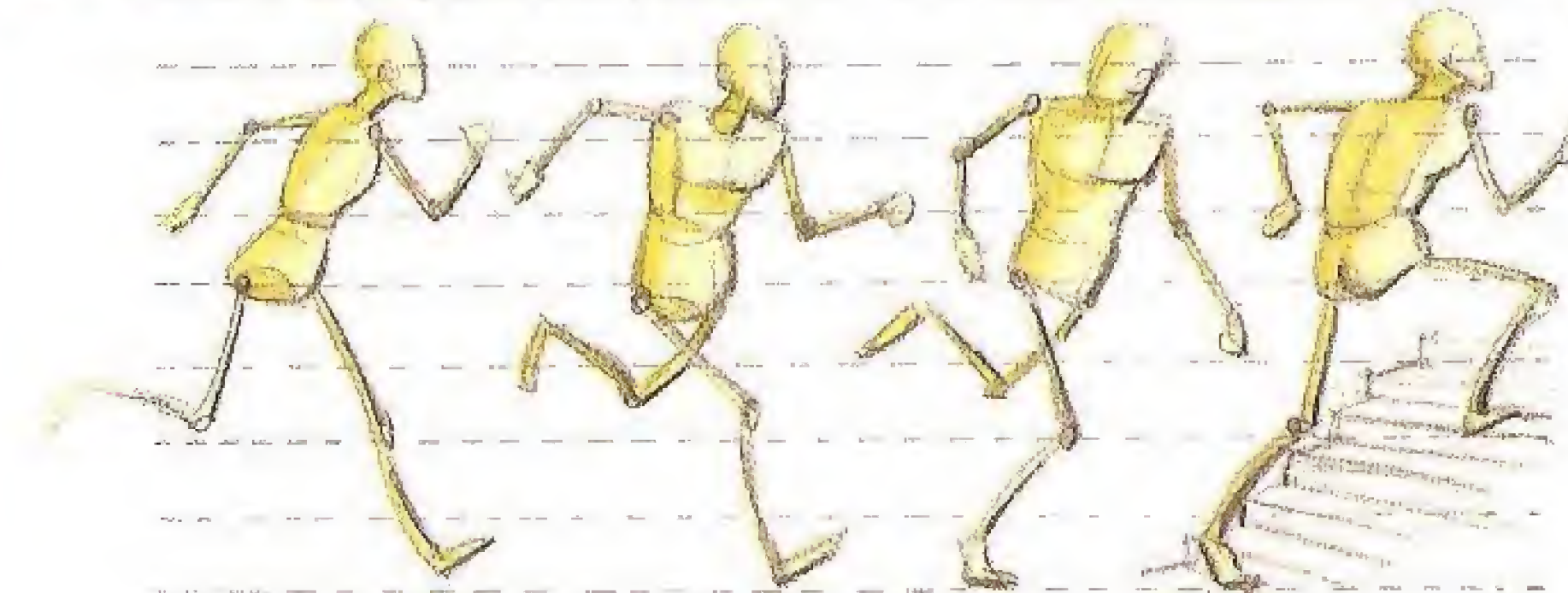
Ilustración realizada con técnica mixta por Pedro Rodríguez.

Síntesis del movimiento

Dentro del carácter de exageración que plantea la figura destinada al cómic, existe una cuestión en el dibujo que atañe

directamente al movimiento; es precisamente la síntesis del mismo a través de la pose adoptada por la figura.

Dentro de las líneas que conforman la figura, debe exagerarse ligeramente la pose, aumentando la curvatura de las formas curvas, e imprimiendo de este modo la gestualidad que este tipo de trabajos requiere.



Esquemas de posibles actitudes de la figura. Los movimientos en la figura caricaturizada han de mantener una relación elástica a pesar de su exageración.

LOS DIFERENTES ENCUADRES DE LA FIGURA

El encuadre se encarga de seleccionar qué porción del modelo se va a representar en el cuadro. La figura se puede entender desde muchos encuadres diferentes, tal como ve el ojo humano... Si se plantea un cuadro con diferentes encuadres de modelo, se entenderán éstos como planos de profundidad, pues los encuadres seleccionados de la figura abarcarán en el cuadro aquella situación que hace referencia a la realidad, anteponiendo a la vista del espectador con mayor masa y espacio de volumen los fragmentos de la figura más próximos.

Función del plano y del encuadre

El plano es la sección del espacio en cuanto a proximidad del artista o del espectador. El encuadre es la selección de aquella parte del modelo que

se va a representar. Como se puede observar, ambas cuestiones guardan una estrecha relación en la representación de la figura, pero es en el modelo dónde debe centrarse la atención tanto del plano como del encuadre seleccionado.

Para hacerse una aproximación del plano seleccionado, el artista no tiene más que situar sus manos ante el modelo e intentar encuadrar la selección de la imagen que le interese. Una imagen dispone sus planos en función del encuadre escogido; es decir, un encuadre general tendrá mayor número de planos que un encuadre de detalle.

Encuadre corto o primer plano.

Encuadre medio.

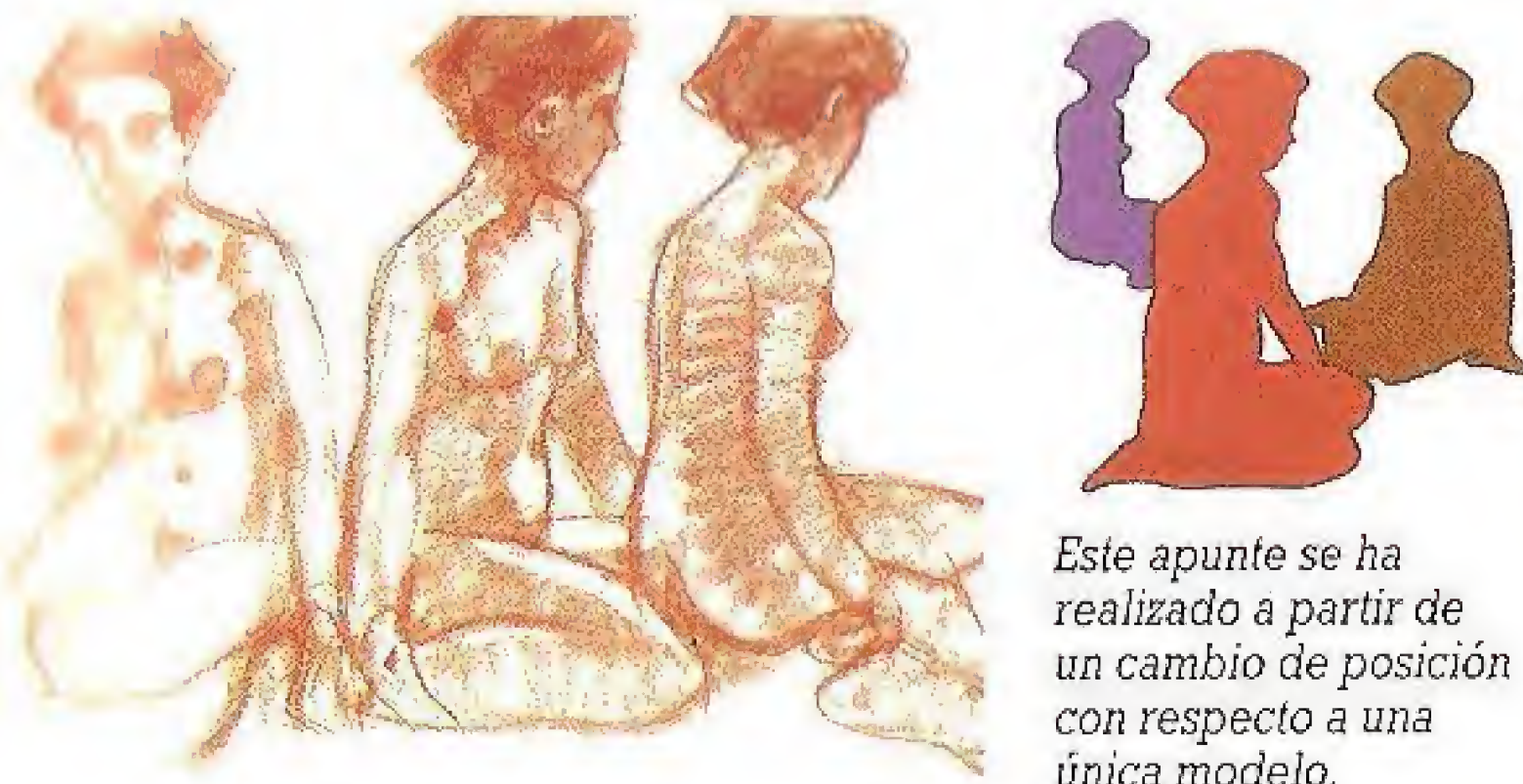
Plano general.

Planos de profundidad con un solo modelo

Para realizar una composición con figuras, no es totalmente necesario disponer de varios modelos, a menudo es suficiente sólo uno. En este campo, el apunte resulta fundamental, pues va a servir para variar el punto de vista del modelo, pudiéndose repetir su forma en el cuadro tantas veces como personajes se requieran.

A partir de los diversos apuntes, en el cuadro se trasladan las figuras de acuerdo con un orden compositivo, evitando un apelmazamiento innecesario y creando planos de profundidad. Estos planos vienen dados por un lado por la superposición de las figuras, y por otro por la reducción de dichas figuras en el espacio del cuadro.

Una serie de estudios de una sola figura puede servir para componer un cuadro en diferentes planos.



Este apunte se ha realizado a partir de un cambio de posición con respecto a una única modelo.

Esquema de los posibles planos de situación de una composición de figura a partir de un único modelo, realizado en el apunte anterior.

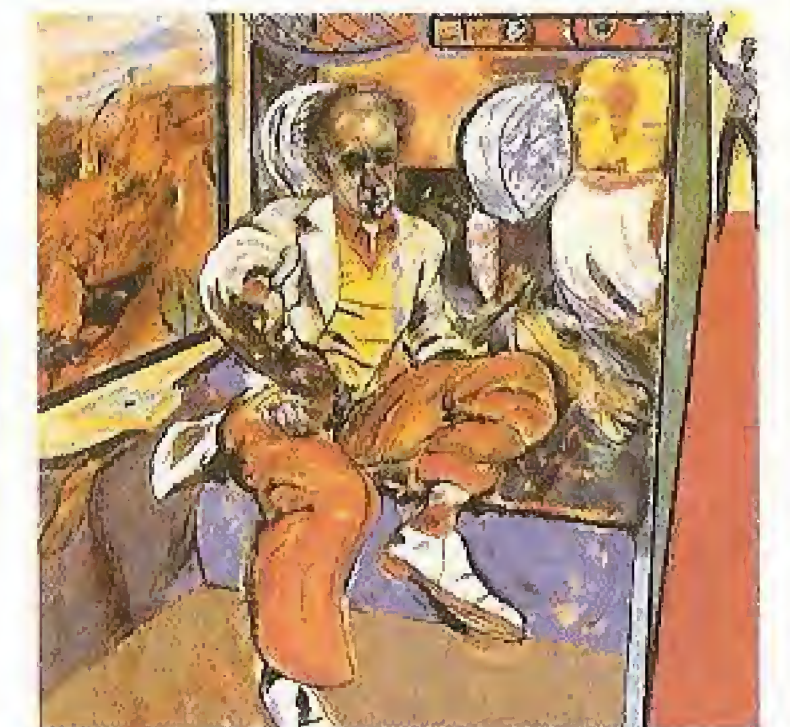
MÁS SOBRE ESTE TEMA

- La figura como tema central p. 30
- Composición y ley áurea p. 46

La geometría en el espacio

En el espacio del cuadro, como trabajo previo a la situación de las figuras que lo componen, nunca está de más plantear las diferentes formas según un cierto orden geométrico. No sólo las figuras del cuadro son reducibles a esquemas de figuras geométricas, los propios planos en los que se encuentran situadas también se pueden encajar dentro de estas formas.

Las formas que se desarrollan dentro de un espacio pueden llegar a equilibrar el encuadre y la composición.



Ronald Kitaj, El viajero judío.



Esquema geométrico de los planos según el encuadre de Ronald Kitaj. La figura del fondo en su esquema romboidal, acaba de equilibrar el conjunto.

Encuadre y composición

La composición no es una cuestión que nazca en el cuadro, parte directamente del modelo, y, dependiendo de cómo se elabore el encuadre, podrá resultar más o menos acertada. Los elementos que deben tenerse en cuenta en la composición son principalmente las líneas compositivas y las masas que componen los diferentes colores o tonos. El reparto de las masas en el formato elegido es lo que dota a la figura de la importancia que merece. Un reparto inadecuado

Encuadre poco explicativo, la figura no acaba de definir ninguna acción y el fondo no se entiende.



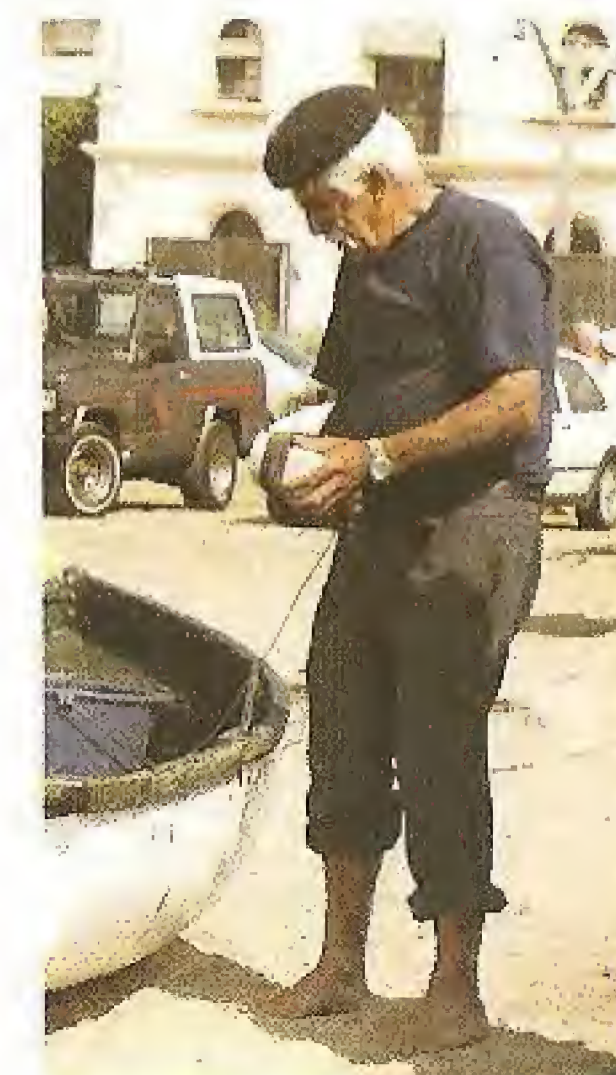
Exceso de simetría, resulta un encuadre monótono.

Encuadre en la pintura contemporánea

En la pintura tradicional hasta el Expresionismo abstracto, cambian las formas de entender la plástica, los conceptos de la pintura, las formas y los medios; pero hay una serie de cuestiones que, desde el Renacimiento hasta hoy en día, han permanecido inalterables: una de ellas es el entendimiento del encuadre y los planos de la figura dentro del espacio del cuadro. A pesar de ello, autores contemporáneos intentan variaciones en este campo buscando desplazamientos inusuales de la figura en el conjunto.

de las formas podrá restar importancia a la figura central o bien hacer que el conjunto carezca de interés.

En este encuadre los diferentes elementos se encuentran bien equilibrados desarrollando un ritmo entre las líneas principales.



POSTIMPRESIONISMO. EXPRESIONISMO. REALISMO

La figura ha ido adaptándose a todos los estilos pictóricos de la Historia del Arte, surgiendo como principal protagonista en cada uno de los mismos. Cada estilo pictórico adquiere unas connotaciones diferentes a la hora de plantear la figura, y aunque no se puede determinar que la forma de representar la figura vaya ligada a un tema determinado, sí es cierto que hay algunos temas en los cuales el estilo lleva a la figura a un tipo de representación determinada.

El estudio clásico como base

La base de todas las disciplinas artísticas es el dibujo; a partir de éste se desarrollan todos los proyectos de cualquier tendencia plástica; pero, para la realización de las diversas corrientes pictóricas, es necesario adquirir una base clásica que sirva como el abecedario para aprender a leer y escribir.

Tanto para la representación figurativa como para la abstracta, el estudio clásico es la base de un buen entendimiento de las formas, ya que si supone dificultad representar aquello que se ve, más compleja resulta la representación de una idea que se tiene en la mente y aumenta cuando hace referencia a cuestiones figurativas.

La figura en el panorama artístico contemporáneo

El siglo xx destaca en la Historia del Arte por ser el período de tiempo en el que más corrientes artísticas se han desarrollado. Desde la aparición del Impresionismo hasta finales del milenio, los llamados *ismos* se han sucedido a velocidad de vértigo, solapándose constantemente varios estilos pictóricos. A finales del siglo xx no hay una corriente que defina ninguna tendencia en cuanto al desarrollo artístico; la figura se puede observar con tintes de cualquiera de los diferentes períodos de la Historia.

La academia como figuración realista

El trabajo académico de la figura conlleva una serie de problemas que en su resolución suponen la consecución de avances en el terreno de la representación. El desarrollo de un aprendizaje académico es lento y requiere una gran dosis de constancia por parte del artista, pero si se observa dicha inquietud hacia la superación diaria, los resultados serán positivos.

El estudio de la figura se puede realizar en cualquier sitio, pero también resulta aconsejable acudir con asiduidad a algún centro donde se realicen poses de modelo, (en muchas ciudades existen centros artísticos de este tipo), suelen ser económicos; en ellos siempre se puede cotejar el trabajo propio con el de los demás compañeros y con las críticas del maestro de taller.



El encaje académico desarrolla las estructuras y formas de la figura de un modo valorativo. Partiendo de formas esquemáticas, la situación de las formas se rige por el canon de las proporciones.



A partir del esquema, la construcción de las formas establece los planos de luz y sombra.

La valoración de las luces complementa los degradados y fundidos con los realces en blanco; esto, unido a un detallado estudio de las proporciones, completa la representación de la figura.

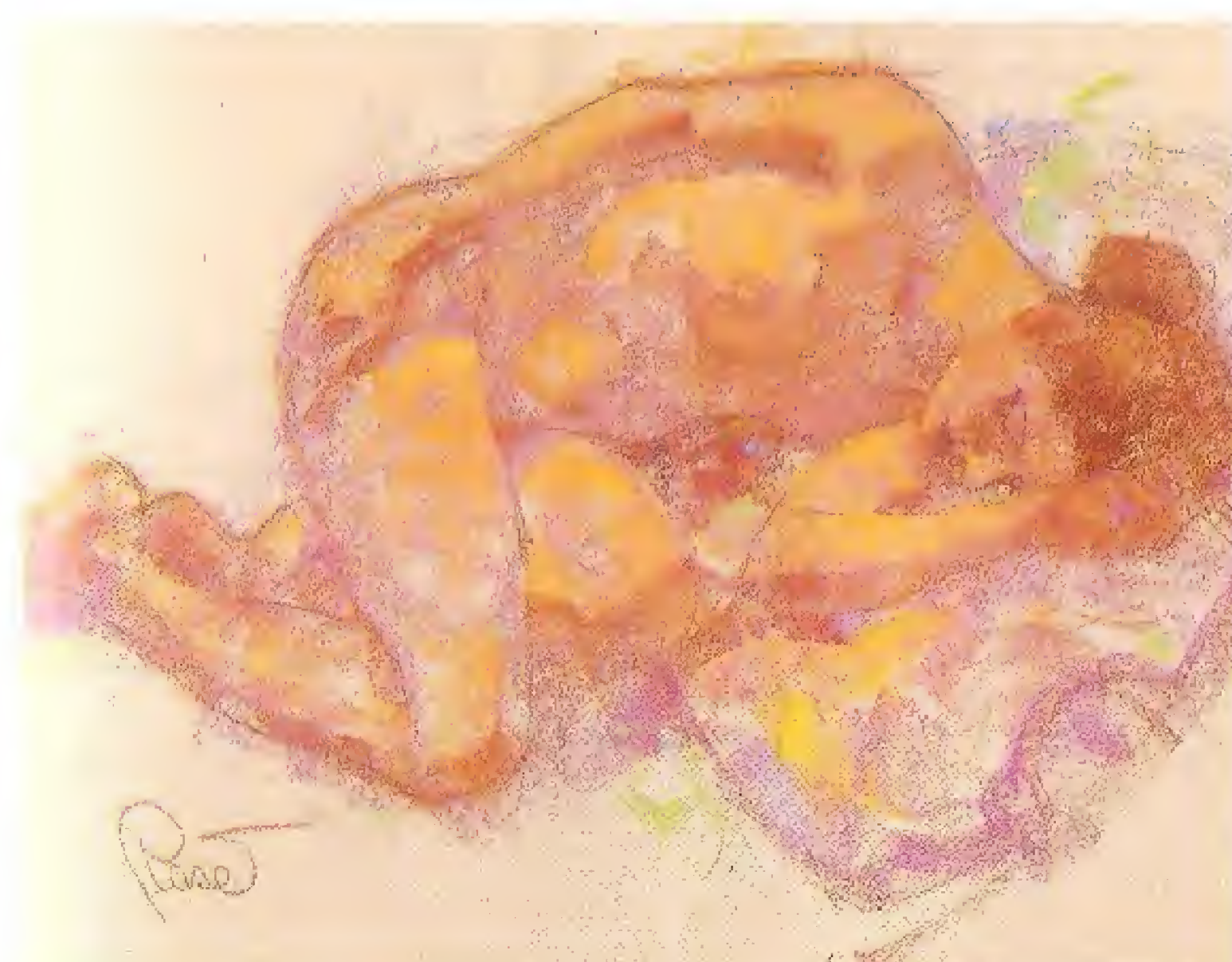
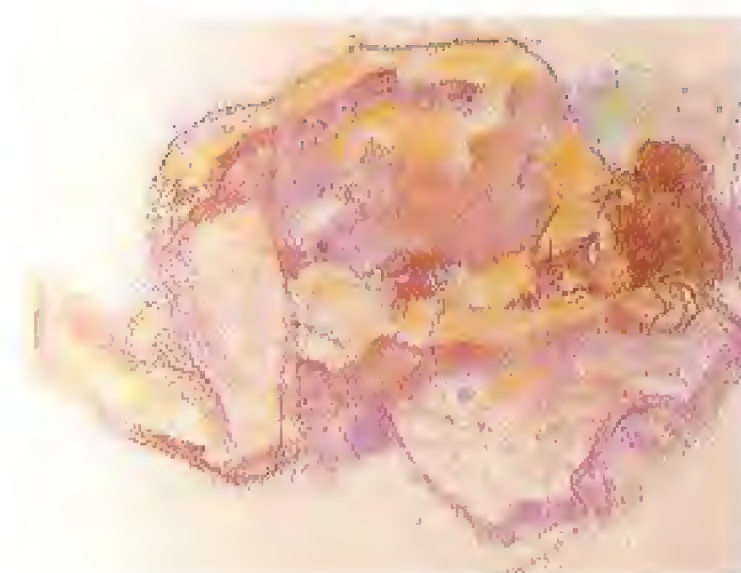
Postimpresionismo y cambio de óptica hacia la figura

La revolución impresionista supuso un cambio radical en la forma de ver el color y la figura, la valoración desaparece en el concepto impresionista y el colorismo toma el relevo. La figura vista desde el prisma colorista adquiere matices propios en cada una de las zonas co-

Sobre la figura encajada se sitúan colores puros, brillantes para las zonas de luz, densos para las zonas de sombra... en todo esto la luminosidad de un color la decide en parte el color al lado del cual se va a situar.



Los colores definen no sólo luces, sino también planos y volúmenes.



respondientes a las sombras, pasando éstas a ser colores independientes.

El trabajo colorista sitúa colores puros en aquellos lugares donde el valorismo pondría sombras; de este modo, a partir del contraste entre complementarios y tonos de diferentes colores, se entiende la luz sobre la figura.

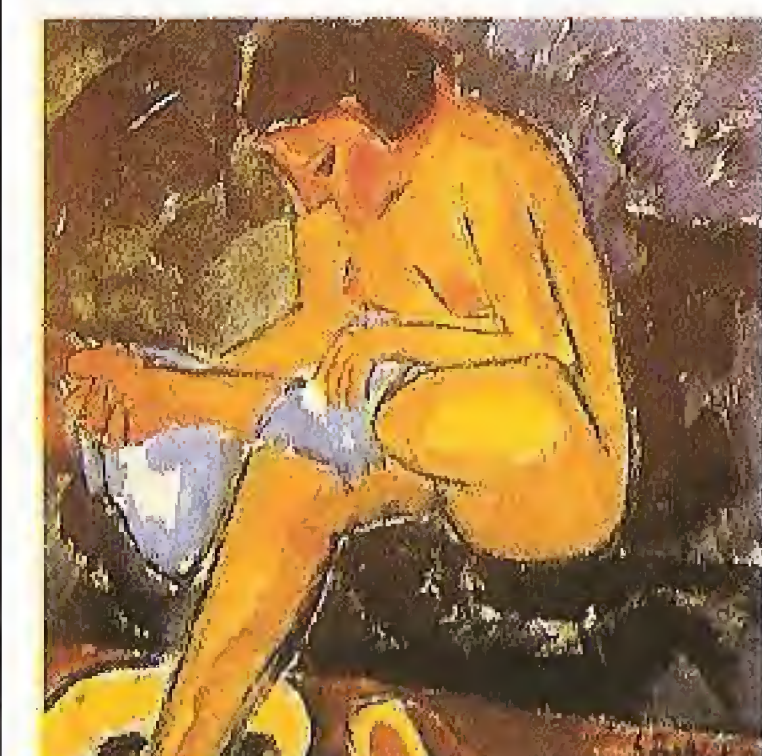
Evolución hacia nuevas tendencias: el Expresionismo

El Expresionismo es una de las tendencias que se desarrollaron a principios del s. xx y que más han arraigado en la forma de hacer de muchos artistas. La figura realizada bajo la mirada expresionista tiende a la exageración en cuanto al gesto y el color, pero no olvida elementos tan importantes como la composición o el propio reconocimiento de las formas... claro que a lo largo de un siglo la corriente expresionista ha evolucionado hacia un gestualismo puro, olvidándose en muchas ocasiones de mantener las formas.

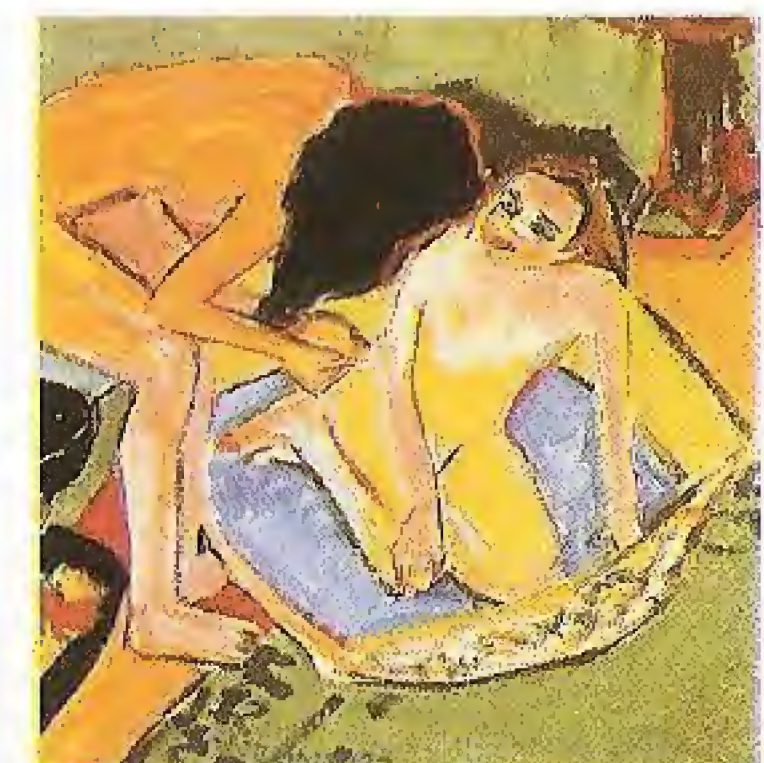
Como se puede observar, el planteamiento de una obra expresionista parte al igual que todas las tendencias, de un esquema basado en el dibujo.

El planteamiento colorista es la herencia vigente de los impresionistas, post-impresionistas y del fauvismo.

Ramón de Jesús, Las miradas perversas (1996). El expresionismo sigue desarrollándose con notas características de todas las tendencias del siglo xx.



Karl Schmidt-Rottluff, Muchacha aseándose (1912).



Ernst Ludwig Kirchner, Dos desnudos con barreño y estufa (1911).

MÁS SOBRE ESTE TEMA

- La figura como tema central p. 30
- Relación entre fondo y figura p. 32
- Dos formas de pintar p. 34

MODELADO DE LA FIGURA. ACUARELA Y DIBUJO

El modelado es el sistema de representación a partir del cual se puede interpretar, sobre el soporte pictórico, la tridimensionalidad del modelo. Los colores en el volumen no son planos, sino que varían según la incidencia de la luz sobre los mismos.

El modelado de formas que mayor complicación puede presentar es el realizado con la técnica de la acuarela; por este motivo es importante conocer su uso, ya que dicha técnica, debido a su transparencia, desconoce el uso del blanco, utilizándose el propio del papel como base de tonos más claros.

La técnica básica

La acuarela tiene como medio principal el agua; a partir de humedecer la pintura, ésta puede licuarse hasta llegar a conseguirse una elevada gama de tonos, que tiene como más oscuro el propio del color, y como más claro, el propio tono del papel ligeramente manchado con una fina veladura.

Conociendo la técnica del degradado se plantean los diferentes valores entre los puntos de luz y sombra; así es posible conocer en el papel o en el cuadro las luces de los diferentes elementos que siempre se pueden reducir a volúmenes geométricos.

Un degradado sencillo. Conociendo esta técnica, se puede aplicar a cualquier elemento geométrico y por tanto a cualquier cuerpo.



El modelado de las formas se consigue a partir de establecer los puntos de luz y de sombra.



El modelado por absorción de color

Con el dibujo completamente realizado, se plantea una aguada uniforme que cubre toda la tonalidad correspondiente en el cuerpo de la figura, sin peligro de que la pintura penetre en las zonas sobre las cuales se situarán colores más oscuros.

Con el pincel seco y antes de que se seque la pintura, se absorberán las zonas de color que deben ser más claras; de esta forma quedan establecidas en la figura dos zonas claramente definidas y que plantean una forma en tres dimensiones. Sobre esta base se pueden elaborar matices diferentes acentuando así el volumen de las formas.

Se recoge pintura con un pincel seco, absorbiendo ésta en las zonas que requieran puntos de luz.



Sobre la base resultante se pueden apuntar matices y tonos, jugando con la humedad del papel.

El modelado por degradado

A partir de la forma completamente definida, se sitúan las zonas de sombra en las partes más oscuras del cuerpo, recortando las formas de la figura y quedando bien diferenciadas las zonas de luz de las recién incorporadas.

Antes de que se seque, las zonas de sombra se degradan con gran cantidad de agua hacia los puntos de luz, valorándose de este modo la figura al completo.

Cuando la acuarela se ha secado, se puede intervenir sobre la misma con nuevas tonalidades, incrementando el contraste en las zonas que lo requieran.



Se plantean los tonos más oscuros con mucha agua.



Antes de que se seque, se realiza un degradado hacia las zonas luminosas.

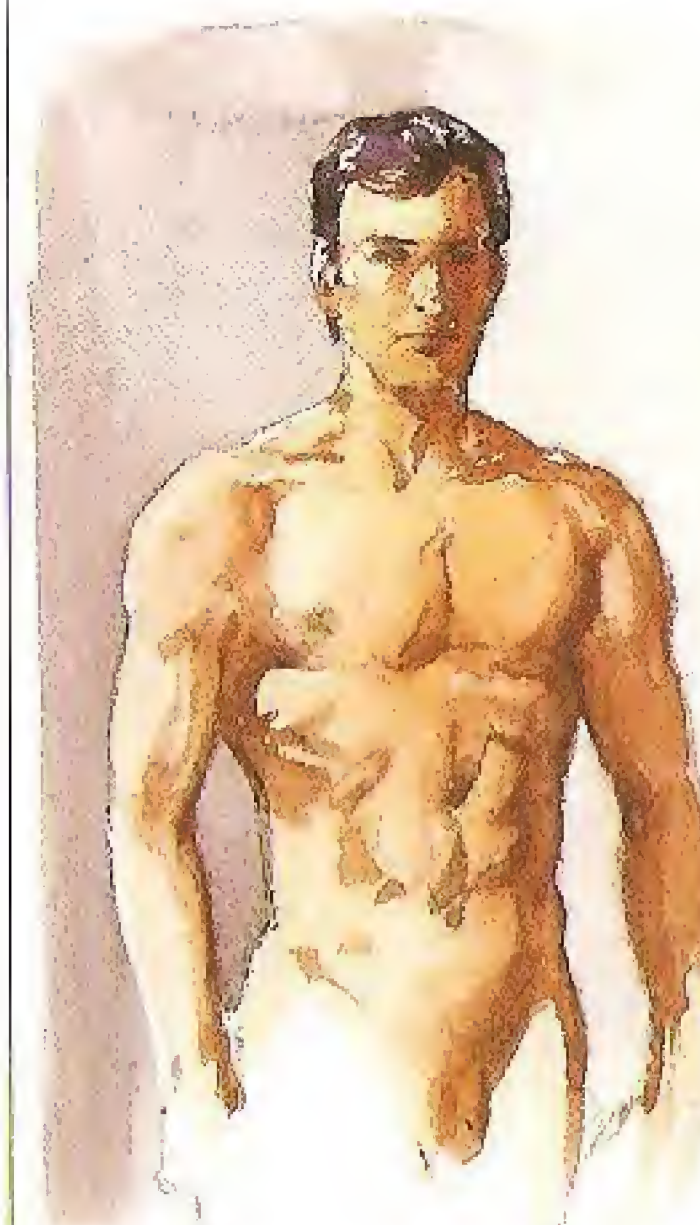
MÁS SOBRE ESTE TEMA

- Aproximación a las proporciones en la figura p. 14
- Dos formas de pintar p. 34
- El sombreado a lápiz p. 72

Valoración y modelado con sanguina y creta

El planteamiento del dibujo siempre es básico en la construcción de las formas en la figura, así que, una vez realizado el mismo, se tiene el esquema a partir del cual situar las primeras zonas de sombra, que se realizarán siguiendo el plano de las formas del cuerpo. Sobre las sombras correctamente situadas se efectúan suaves difuminados que unen dichas zonas con las que presentan el color puro del papel, o sea, hacia las partes más luminosas.

Se acentúan las formas que requieren un mayor contraste y con blanco se manchan las zonas de máxima luz, fundiendo con los dedos de forma suave las zonas de sombras con las de luz.



El color se puede degradar hasta conseguir las diferentes valoraciones tonales.

Esquema de las formas básicas con las principales sombras.



Fundido de los tonos sobre la base de color del papel.



Adición de blanco en los puntos de máxima luminosidad.



Fundido final de las dos zonas.



EL COLOR CARNE EN LA FIGURA

Uno de los principales problemas que se plantea el pintor novel, son precisamente los colores carne en la figura. En realidad, no es tan problemático si se descarta que la carne no es de ningún color en particular, todo depende de la luz que llegue al modelo y, por tanto, de la gama cromática utilizada.

.....



Los colores quebrados se producen al mezclar dos complementarios y blanco; las carnaciones posibles son innumerables.

Los colores carne quebrados

La paleta quebrada resulta muy cómoda a la hora de trabajar con carnaciones, pues no son colores que se ciñan estrictamente a una tendencia fría o cálida, sino que pueden mantener la alternancia de ambas gamas como principio armónico.

La paleta quebrada se construye a partir de la mezcla de



Colores utilizados en una paleta quebrada.



dos colores complementarios y una cierta cantidad de blanco. La carnación obtenida a partir de la gama quebrada puede ir adquiriendo matices de tonalidades frías o cálidas, dependiendo de cómo se pretenda plantear la figura. En las carnaciones, juega un gran papel el fondo cromático sobre el cual se encuentra situada la figura. Justamente la concordancia cromática del fondo y de los propios colores de la piel es lo que permite observar una tonalidad verdosa (por poner un ejemplo) como un color natural.

Colores carne cálidos

La paleta cálida busca la armonía cromática en una selección de tonos que abarcan desde el amarillo hasta el violáceo como tonalidad más fría, excluyendo de la gama aquellos colores que tengan que ver con verde y azules.

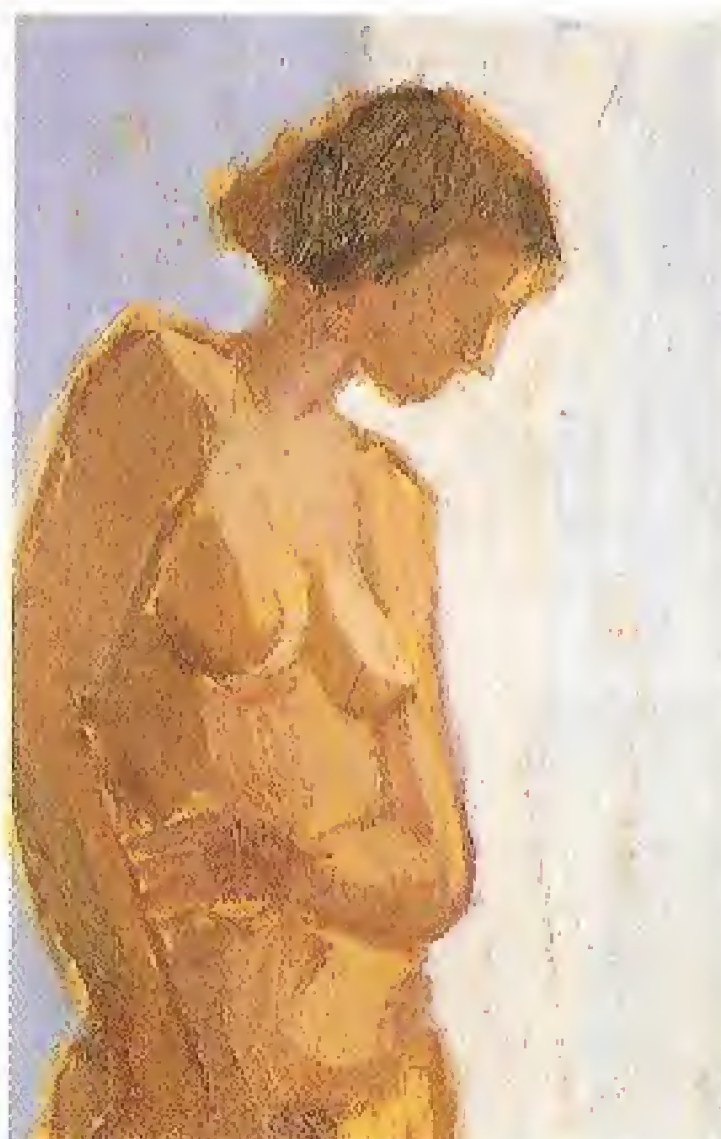
El desarrollo de la gama cálida debe evitar la utilización del blanco, pues este color tiende a apastelar los tonos, convierte los rojos en rosáceos y resta presencia a la luminosidad. Cuando se pretende conseguir un rojo suave, siempre

es mejor rebajarlo con amarillo anaranjado, y cuando el color que se quiere conseguir tiende hacia una sombra, lo conveniente es prescindir del negro y oscurecer el tono con algún tierra oscuro, como una sombra quemada.

De todas formas la paleta de la carne de la gama cromática cálida no debe descartar la utilización de colores fríos como el azul o el verde; téngase en cuenta que los tonos caqui están formados con rojos y verdes, éstos se suelen utilizar para realzar zonas oscuras en la piel. La intervención de los colores fríos en la paleta cálida permite contrarrestar el exceso de cromatismo, equilibrando de este modo la armonía.



Paleta de colores carne cálidos con tendencias frías.



Rubens y las carnaciones

Este maestro del Barroco caracterizaba sus obras por la luminosidad en los efectos de las carnaciones, sin embargo él no aceptaba que el color carne existiera como tal; es más, llegó a afirmar: "dadme lodo y pintaré una Venus". Claro, siempre y cuando pudiera pintar alrededor con los colores apropiados a la gama cromática escogida.

La teoría de Rubens es totalmente cierta, los colores funcionan por gamas; cuando la luz llega a un cuerpo no ilumina tan sólo a éste, sino que también lo hace en el espacio donde esta figura se encuentra situada, bañando con el mismo cromatismo todo el contexto del cuadro.

Peter-Paul Rubens, El rapto de las hijas de Leucipo.



Figura planteada desde una dominante amarillo-verdosa.



La dominante fría esta vez se quiebra por la mezcla del amarillo y el azul.



Una gama cromática determinada puede incorporar tonalidades de otras gamas, como en este caso, que se han incorporado tonalidades cálidas.



La paleta se ha enriquecido, el contraste con naranjas convierte los tierras en tonos más cálidos.



La paleta de carne fría

La paleta que contiene los colores de la gama fría está formada por los tonos comprendidos desde el amarillo al violáceo como color más cálido.

Los colores propios de la gama fría serán pues los azules y los verdes; pero en la figura no conviene limitar la gama, sino, al contrario, enriquecerla con matices que provengan de la gama cromática cálida; de este modo, los tonos ocres anaranjados gozarán de un punto de calidez que contrarrestará la excesiva frialdad de los azules y los verdes.

En el planteamiento de la gama fría, un color que pudiera parecer verdoso en la cálida, como, por ejemplo, un anaranjado manchado de azul, se podrá utilizar perfectamente como cálido.

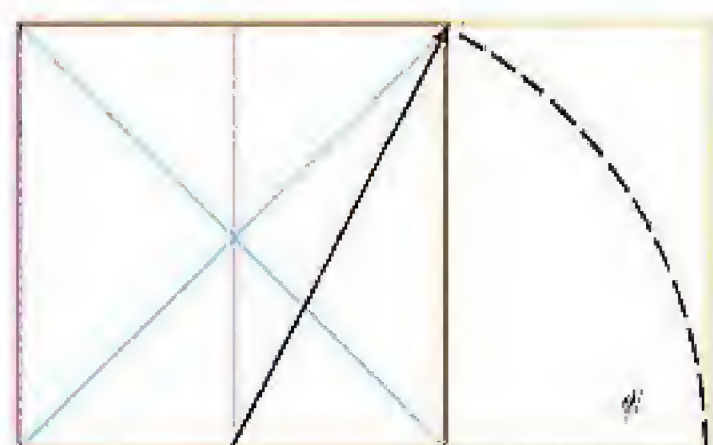
MÁS SOBRE ESTE TEMA

- La figura y las gamas de color p. 24
- Carnaciones y luces p. 26

COMPOSICIÓN Y LEY ÁUREA

A lo largo de la Historia, una de las principales excusas para la creación artística, y, hasta el Expresionismo abstracto, la búsqueda del equilibrio entre la figura y su contexto han permitido al artista investigar, a través de la composición, un sentido de armonía entre los diferentes elementos del cuadro.

Ya en época del imperio romano se utilizaba una fórmula matemática para el reparto de los espacios del cuadro (que se retomó en el Renacimiento) para ser la base de la composición perfecta. La llamada *regla dorada* o *ley áurea* sirve de pauta compositiva en toda la Historia del Arte y hasta nuestros días, siendo utilizada, conscientemente o no, por los artistas.



A partir de la búsqueda de los puntos áureos, se puede desarrollar un sinfín de posibilidades en cuanto a esquemas de composición.

La regla dorada en la figura

La regla dorada es fácil de aplicar en el reparto compositivo. Se obtiene multiplicando los largos del cuadro por 0,618; el resultado será una medida áurea, que, aplicada al ancho y al largo del cuadro, da un punto de corte; éste será un punto áureo. La situación de zonas determinadas de la figura en los llamados puntos áureos logra crear una situación compositiva armónica y equilibrada.

Rafael, *Madona Sixtina*. Esta obra se halla compuesta enteramente por una disposición de las figuras a partir de secciones áureas del espacio.



Interés de la composición clásica en la pintura moderna

Existen una serie de constantes que se van repitiendo a lo largo de toda la Historia de la Pintura. En este caso se puede observar que los factores de composición del espacio, sobre todo en las obras donde la figura es protagonista, atienden a intereses estéticos que perduran desde el Quattrocento. La búsqueda del equilibrio en el cuadro a partir de la composición sigue situando los diferentes personajes dentro de esquemas que atienden a cálculos aritméticos acerca de la sección áurea. Claro que no es necesario que el pintor recurra a tales operaciones de álgebra; por lo general la situación de la composición según la regla dorada, se realiza intuitivamente; no obstante, siempre resulta cuando menos curioso, observar cómo, en la mayoría de las grandes obras, esta ley se viene repitiendo constantemente.

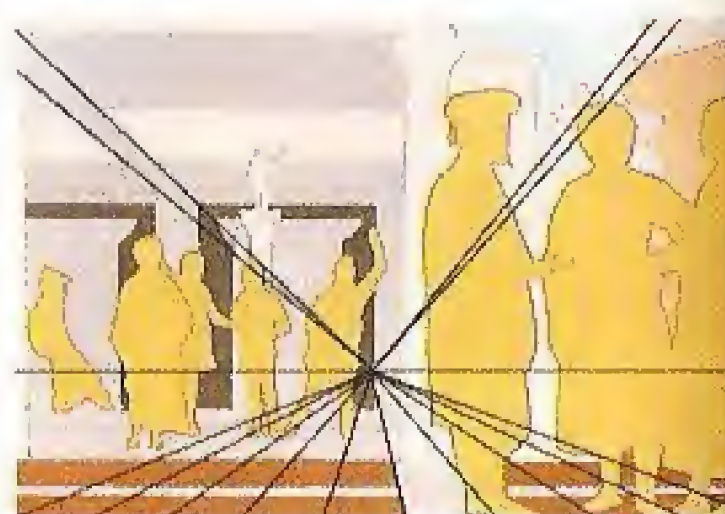
Edward Hopper, *Las once de la mañana*.



Esquema del punto áureo aplicado a la obra de Hopper.



Piero della Francesca, *La flagelación de Cristo*.



Estudio de la composición en perspectiva de la obra de Piero della Francesca.

Composición y perspectiva

La composición interna del cuadro no sólo debe tenerse en cuenta a partir de la situación de las figuras por planos, también la perspectiva es uno de los principales motivos de interés en la búsqueda de los puntos de atención. Si en una obra con figura o con un grupo de figuras, éstas han estado situadas a partir de un previo estudio de las líneas de perspectiva, la disposición de los personajes en torno al punto de fuga, podrá desplazarse del centro aritmético del cuadro según las líneas de perspectiva; es decir, compositivamente se pueden desplazar los pesos de las figuras en el cuadro si la perspectiva apoya tal composición, de otra manera éste podría resultar descompensado en cuanto al reparto de masas.

Consejos sobre composición

No es necesario, como se ha comentado anteriormente, realizar cálculos matemáticos para situar la composición de las figuras en el cuadro, pero sí debe tenerse en cuenta que, si se parte de un esquema geométrico, la disposición de las figuras siempre resulta más acertada.

Por otro lado, el esquema que provoca la sección áurea, siempre es sinónimo de equilibrio; éste se puede realizar muy por encima, pero antes es conveniente realizar diferentes pruebas sobre un papel para ver los resultados de tales secciones en el formato usado. La sección áurea no sólo acota figuras, también establece puntos e intersecciones entre formas o límites entre las diferentes zonas del cuadro.

MÁS SOBRE ESTE TEMA

- Proporción y situación de la figura en perspectiva p. 12
- Los diferentes encuadres de la figura p. 38



Leonardo da Vinci, *La adoración de los magos*. En esta obra se puede observar una composición triangular dentro de un estudio que parte del número dorado en la división del espacio y en la búsqueda de los puntos principales.



Rafael, *La velata*, y su estudio compositivo.

Composición y formato en Ingres

Las cuestiones compositivas a veces son motivo de anécdotas históricas, tales como la ocurrida con el continuo cambio de formato y de composición en el cuadro de Ingres, *El baño turco*. En un principio, esta obra no tenía el formato circular con el que se conoce en la actualidad. Inicialmente era rectangular y destacaba en primer plano la figura de espaldas. Posteriormente, el artista le añadió unas bandas laterales ampliando de esta forma el cuadro de manera proporcional. Y, por último, decidió que la forma de composición elegida se adaptaría mejor al formato redondo.



El formato original de *El baño turco*.



Ésta fue la ampliación del formato original.

Ingres, *El baño turco*, tal como se conoce hoy en día.

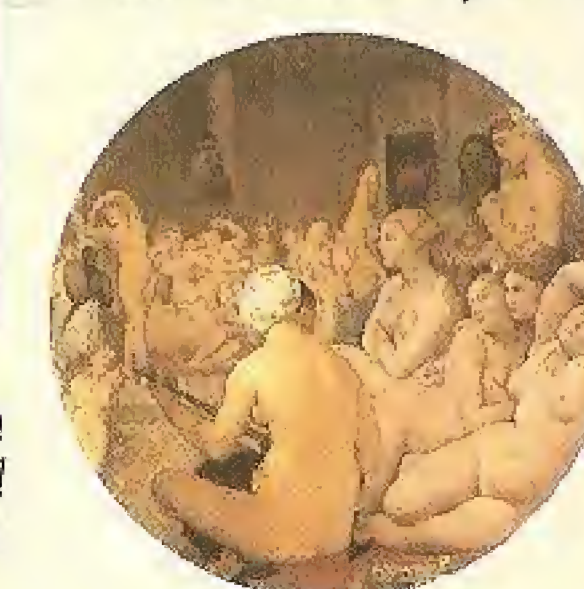


FIGURA Y ABSTRACCIÓN

El primer referente figurativo abstracto que tuvo la pintura fue Cézanne. La síntesis de su obra dio pie a lo que posteriormente Picasso continuó como Cubismo. Desde la pintura de *Las señoritas de Aviñón* hasta nuestros días, el proceso de la abstracción ha pasado por numerosos filtros de estilos.

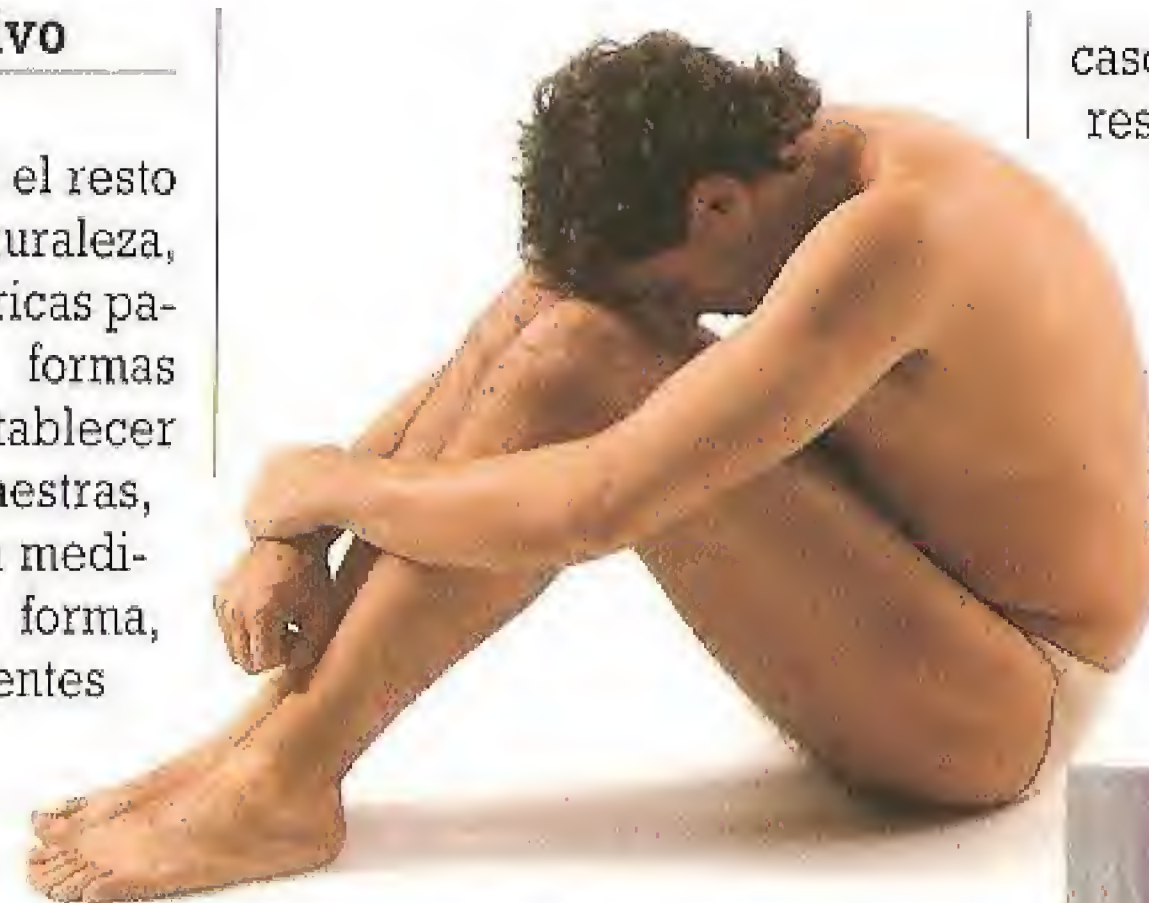
El referente figurativo

La figura, al igual que el resto de elementos de la Naturaleza, tiene unas bases geométricas para su representación, formas simples que permiten establecer una serie de líneas maestras, que van determinando, a medida que se construye la forma, cuáles serán las diferentes partes del cuerpo de los personajes representados... Pero se requiere tener en cuenta una serie de factores que ayuden en la observación del cálculo de distancias de cada una de las formas de la figura, sobre todo cuando el referente de la abstracción es aquella. Los referentes deben entenderse por el artista y ser claramente situados sobre el cuadro, aunque posteriormente se deformen o abstraigan.



Ejemplo de la búsqueda de la abstracción a partir de un elemento figurativo.

El dibujo en la construcción siempre es la base para una posterior reelaboración.



Se puede partir de un modelo real o fotográfico.

La excusa del modelo

En muchas ocasiones la búsqueda de la abstracción requiere de un modelo real para ser desarrollada, pues las formas que se pintan o dibujan dependen directamente de ese modelo, tanto para plantear el color como la forma. Se podría afirmar que tal abstracción no es pura, sino una variante de la realidad; en cambio cuando el modelo no es más que una excusa, el resultado de la abstracción puede optar por otros derroteros, entendiendo las formas no como referentes figurativos, sino como elementos plásticos en el cuadro.

La composición a partir de la figura puede dar mucho de sí en cuanto a posibilidades plásticas; en los



casos en los cuales la figura no resulte más que un referente casual, esta creatividad se puede desarrollar con una total libertad, para de esta manera estudiar cualquiera de las posibles cuestiones que dependan más de la propia pintura que de la referencia figurativa.



El este caso el modelo utilizado ha sido el mismo que en el proceso anterior pero éste ha servido tan sólo de excusa para la realización de una composición abstracta de carácter constructivista.

MÁS SOBRE ESTE TEMA

- La figura como método de estudio p. 28
- Pintura y síntesis p. 92

En esta imagen se pueden comprobar los referentes figurativos en la construcción del cuadro abstracto, que en este caso no es más que una cuestión casual.

La búsqueda de lo primitivo

A través de la abstracción se representan en muchas ocasiones sentimientos y expresiones que no son posibles de plantear a través de la figuración clásica. Tendencias como el expresionismo ahondan en el primitivismo del arte; de hecho las culturas primitivas realizan un arte totalmente expresionista, el cual ha servido de fuente a la mayoría de las tendencias artísticas actuales.

Ramón de Jesús, Retrato 39. Ceras al óleo sobre papel.



Abstracción y realidad

El proceso de abstracción de la figura puede partir de dos puntos completamente opuestos,

Para realizar un proceso de abstracción es posible centrar la atención en cualquiera de las características del modelo real.



El proceso de abstracción en este caso ha llevado la pintura a tal resultado.

por un lado surge el proceso de una elaboración estudiada de las formas, la luz y el color; por otro, la abstracción de estas características lleva al artista a una selección de alguna de las posibilidades de la figura y al desarrollo de las mismas, anteponiendo el concepto escogido al resto de los posibles elementos de la realidad. Es decir, si se escoge un modelo real, las posibilidades de desarrollar sobre el cuadro cualquiera de las características del mismo son múltiples; se debe escoger qué aspecto desarrollar, de este modo se aísla una característica en concreto, por ejemplo la luz, desarrollada sobre el cuadro, sin tomar otras referencias como proporción, valoración...



El desarrollo de las formas como apunte permite la aproximación al tema a desarrollar, en este caso el efecto de las formas iluminadas.

El mismo trabajo de valoración de formas se puede desarrollar a través del color, estudiando de este modo más detenidamente las zonas de luz y de sombra.



A partir del resultado anterior pueden realizarse nuevos encuadres y desarrollos abstractos.



Posibilidades y medios

Las posibilidades del proceso abstracto en la figura son infinitas, igual que los medios a utilizar; desde los procedimientos clásicos a las técnicas más avanzadas, tales como el uso del ordenador o los procesos gráficos creados con fotocopidora, todos son perfectos para elaborar cualquier proceso abstracto acerca de la figura. Debe eliminarse el tabú de que la abstracción es únicamente para entendidos y comprender dicho proceso como una cuestión lúdica que aproxima el entendimiento del modelo por un camino diferente de la realidad.

GESTOS

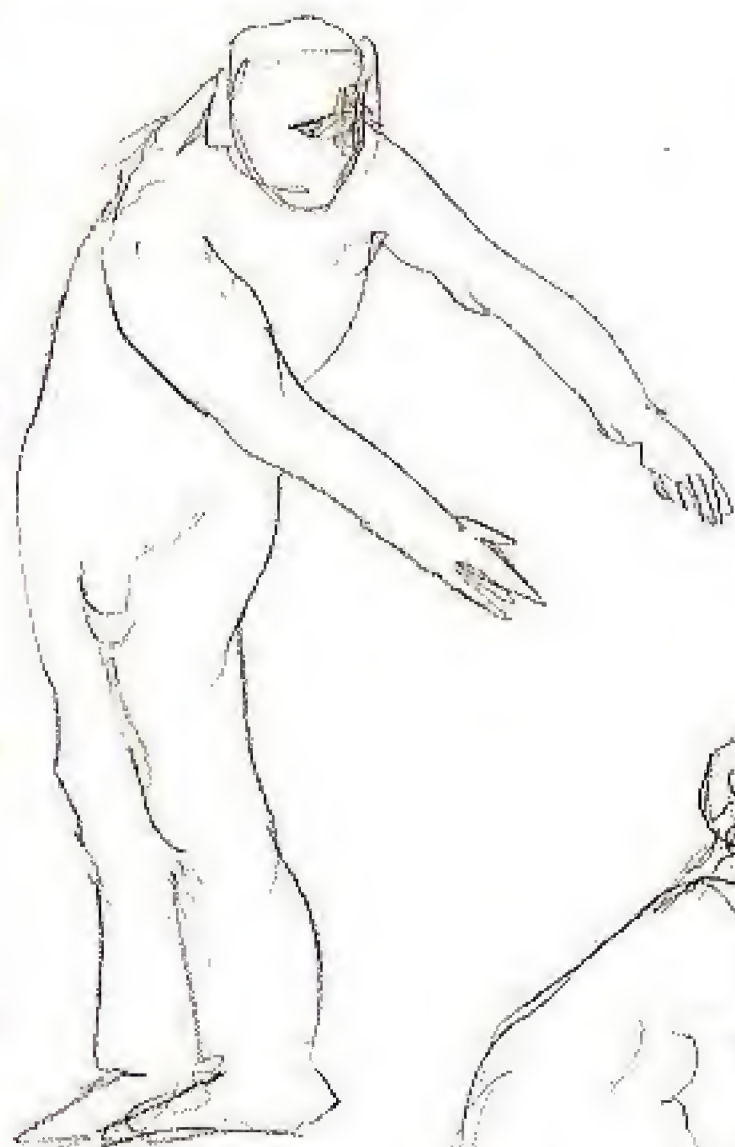
El gesto a través de la figura constituye uno de los estudios más interesantes en cuanto al movimiento humano se refiere. El medio más propicio para captar el gesto es el apunte, y nada mejor que el lápiz, el carboncillo, el grafito o el pastel para llevarlo a cabo.

Captar el gesto de un personaje determinado no es tarea fácil, al contrario, requiere paciencia, una buena dosis de observación y, ante todo, capacidad de síntesis.

El apunte en la figura

El apunte del movimiento es una de las cuestiones más complejas para el artista, pues no se trata de representar una figura estática. El movimiento de la figura no es inerte, no sirve, pues, el maniquí; se debe entender que la figura que se mueve no implica sólo una cuestión anatómica, cosa indispensable; debe ser representada como una instantánea fotográfica a velocidad lenta, imprimiendo la fuerza y el cinetismo en la figura.

El apunte parte siempre de la relación que existe entre los diferentes elementos del cuerpo y sus ejes, que son la columna vertebral, y las líneas de los hombros y la cadera; estos tres ejes son indispensables para entender el movimiento.



En la figura el gesto se sintetiza a través de sus líneas principales.



El encaje del apunte

Para realizar un encaje correcto, debe establecerse una construcción sencilla y rápida, economizando al máximo formas y valoraciones. El lápiz o el instrumento de dibujo no debe tomarse perpendicular al plano del cuadro, pues de esa forma la presión del trazo no es bien dominada y tampoco permite un trazado firme y grueso. El trazado inclinado facilita el dominio del gesto, pudiéndose modificar su grosor con la inclinación del instrumento sobre el papel o tela.



El estudio de la inclinación del cuerpo y las líneas que configuran las piernas imprimen la velocidad en el caminar a esta figura.

Unas veces el encaje se podrá realizar de manera inmediata, siendo definitivo el movimiento al primer trazado; por el contrario, en otras ocasiones, el trazado será realizado por rápidas fases de construcción, es decir una estructura sencilla que va reforzándose rápidamente con formas más complejas.

El trazo inmediato

El tipo de trazo empleado en el dibujo o apunte de la figura gestual será diferente del empleado en el estudio de la figura en reposo o posando; el movimiento requiere una gran capacidad de síntesis, entender con una mancha ese gesto que se trata de representar; así el trazo no tiene por qué ser todo lo limpio que un estudio anatómico o de proporciones requiere. Las líneas deben resultar más densas en las zonas que sean estructurales para la figura, incrementando el grosor tan sólo en las grandes masas más oscuras producidas por la sombra. Por el contrario, las formas principales se acaban definiendo con un trazo limpio que reafirme el trazado del encaje.

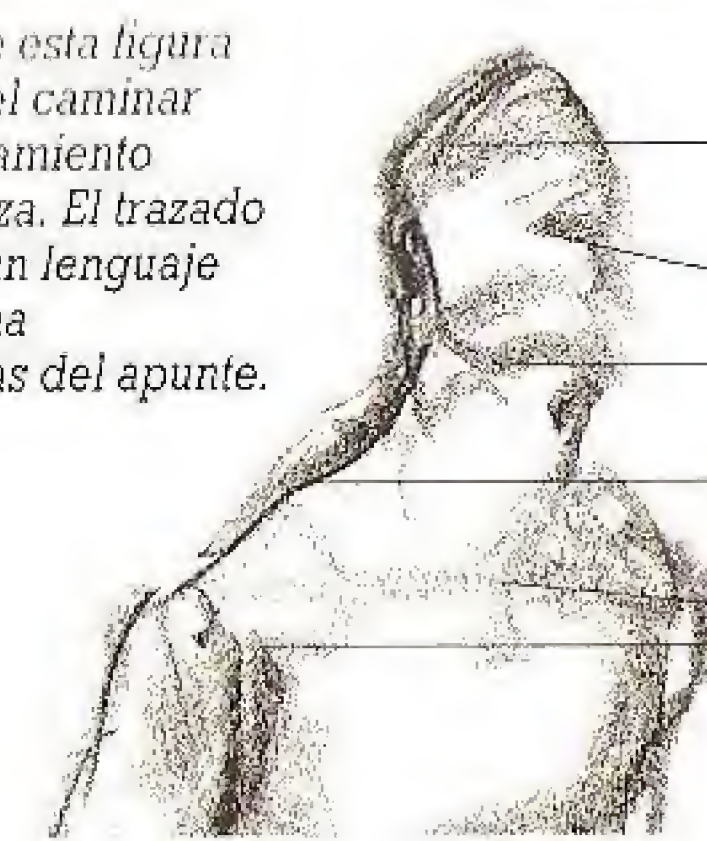


MÁS SOBRE ESTE TEMA

- Las partes del cuerpo y su esquema p. 16
- El modelo del estudio p. 56
- La figura en movimiento p. 64



El gesto de esta figura reside en el caminar y el levantamiento de la cabeza. El trazado adquiere un lenguaje en cada una de las zonas del apunte.



Trazo plano para encajar la forma.

Rasgos principales.

Reafirmación del trazo.

Encaje de la estructura ósea.

La deformación en el gesto

El gesto en la figura humana plantea dos cuestiones a la hora de ser representado. Por un lado se puede realizar la figura totalmente congelada, captada como una imagen quieta; este procedimiento se puede realizar a partir de imágenes fotográficas o incluso de la utilización del maniquí articulado como modelo. Pero existe un tipo de trabajo más directo, que implica un doble esfuerzo por parte del artista; es la aplicación de movimiento cinético en el dibujo o en la pintura. El cinetismo implica una deformación en la figura dibujada en el sentido del movimiento realizado. Este movimiento se puede plantear a partir de un estudio del recorrido de tal gesto.

La mancha por la valoración

Cuando se plantea un apunte de movimiento, hay recursos tales como la valoración de tonos o el detallismo de las formas, que se deben obviar, sintetizando al máximo toda aquella intervención de la figura. La valoración de tonos debe entenderse como una rápida mancha, que, realizada con barra de grafito, se haría plana, y, con lápiz, se haría con un enérgico trazado, ocupando toda la zona gris pero sin entrar en detalle. Cuando la mancha de sombra se realiza con una barra de grafito plana o bien con pastel o carboncillo, se puede imprimir, al mismo tiempo que se realiza, alguna valoración tonal, oscureciendo la zona con un simple aumento de la presión del medio sobre el papel.



El grafito permite un ajuste del tono en el trazo con tan sólo un aumento de la presión sobre el papel.



Entre estas dos figuras existe un ritmo de trazo, sin embargo no están definidas y se han realizado exagerando las manos del personaje de la derecha.



La perfección plástica en el movimiento

La obra de Fuseli se caracteriza por un gran dominio del dibujo; ello permite al artista captar el movimiento de la figura con una gran espontaneidad. La síntesis de las formas de la figura está planteada con una rápida aplicación del color, directa y sin dudas, construyendo planos con muy pocas pinceladas e imprimiendo en éstos, a un mismo tiempo, movimiento, proporción y síntesis.

Johann Heinrich Fuseli, *Satanás y la muerte*, separados por el destino.



LA FIGURA VESTIDA. LA ANATOMÍA VESTIDA

Resulta muy diferente el dibujo de una figura vestida al dibujo de una figura desnuda; claro que se deben realizar las correspondientes medidas de proporción entre los miembros de la figura, pero la ropa no sólo limita la visión de las diferentes proporciones de éstos, sino que modela la forma a partir de pliegues y arrugas; por lo que es necesario estudiar con el dibujo la manera en que las vestiduras se adaptan a las diferentes poses.

El volumen de las formas

Existe una gran diversidad de formas de entender los volúmenes que envuelven la figura a partir de telas. Cuando se dibuja una figura vestida, el principal

La ropa se adapta a la figura ciñéndose a ésta según la elasticidad del tejido. Por lo general la elasticidad de los miembros de la figura, produce arrugas y puntos de tensión en las zonas articuladas.



La extensión de un brazo hace que se formen arrugas en la dirección del punto de inicio de dicha tensión.



Efecto de la tensión producida desde el codo a la espalda.



problema que se suele presentar es precisamente el volumen desarrollado por las propias formas de la tela. Para aproximar la idea de los diferentes volúmenes, debe partirse de la base de que el valle de las arrugas nunca puede profundizar más allá del propio volumen de la zona del cuerpo que cubren.

La figura vestida presenta una serie de formas que deben ser estudiadas con detalle, siendo las más problemáticas las formadas en los puntos de flexión y tensión del cuerpo.

La estructura interna

La figura se esquematiza a partir de unas líneas maestras que son las constituidas por los ejes principales, es decir columna vertebral, línea de los hombros y línea de la cadera. A partir de dicho esquema se produce toda la esquematización de la figura, partiendo siempre de estructuras geométricas que posteriormente van reconstruyéndose. Sobre el esquema de la figura se pueden plantear las diferentes posibilidades de ropajes conservando

siempre la forma interna de la figura. Es muy importante que sea la estructura de la figura la que rija la forma de la ropa y no al contrario; si así fuera, la figura aparecería deformada.

El planteamiento de las formas de la ropa depende directamente de la estructura interna del modelo.

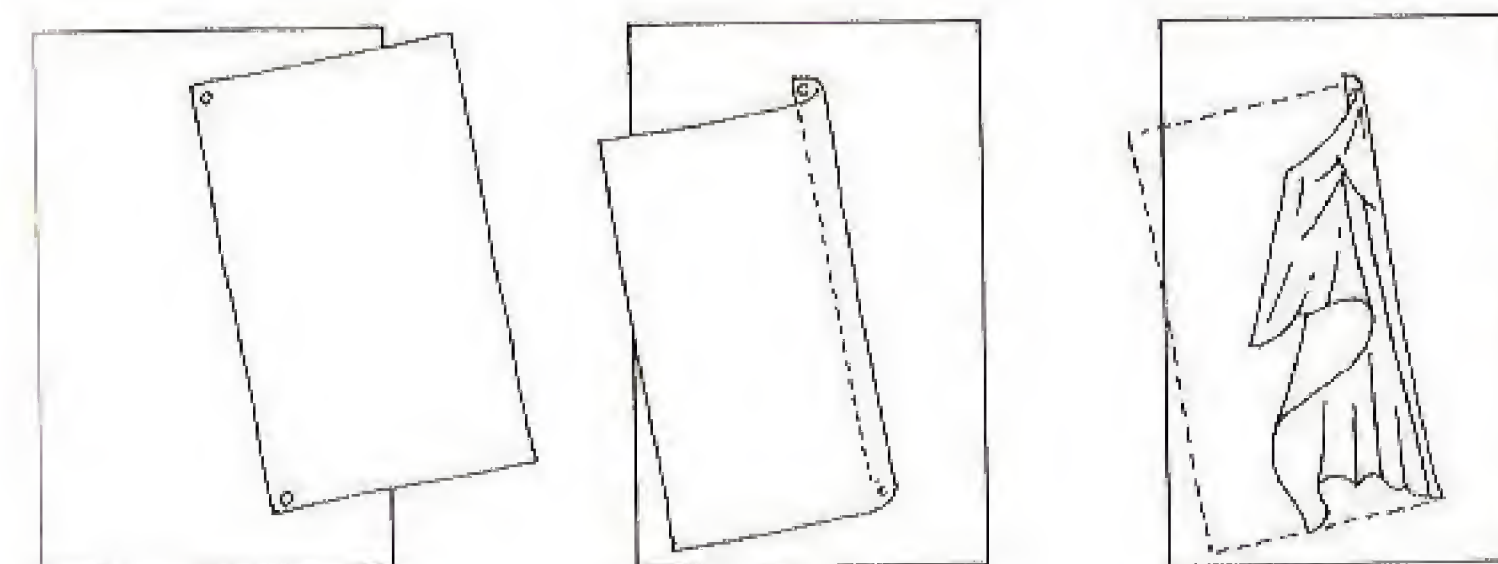


Estudio de telas y dobleces

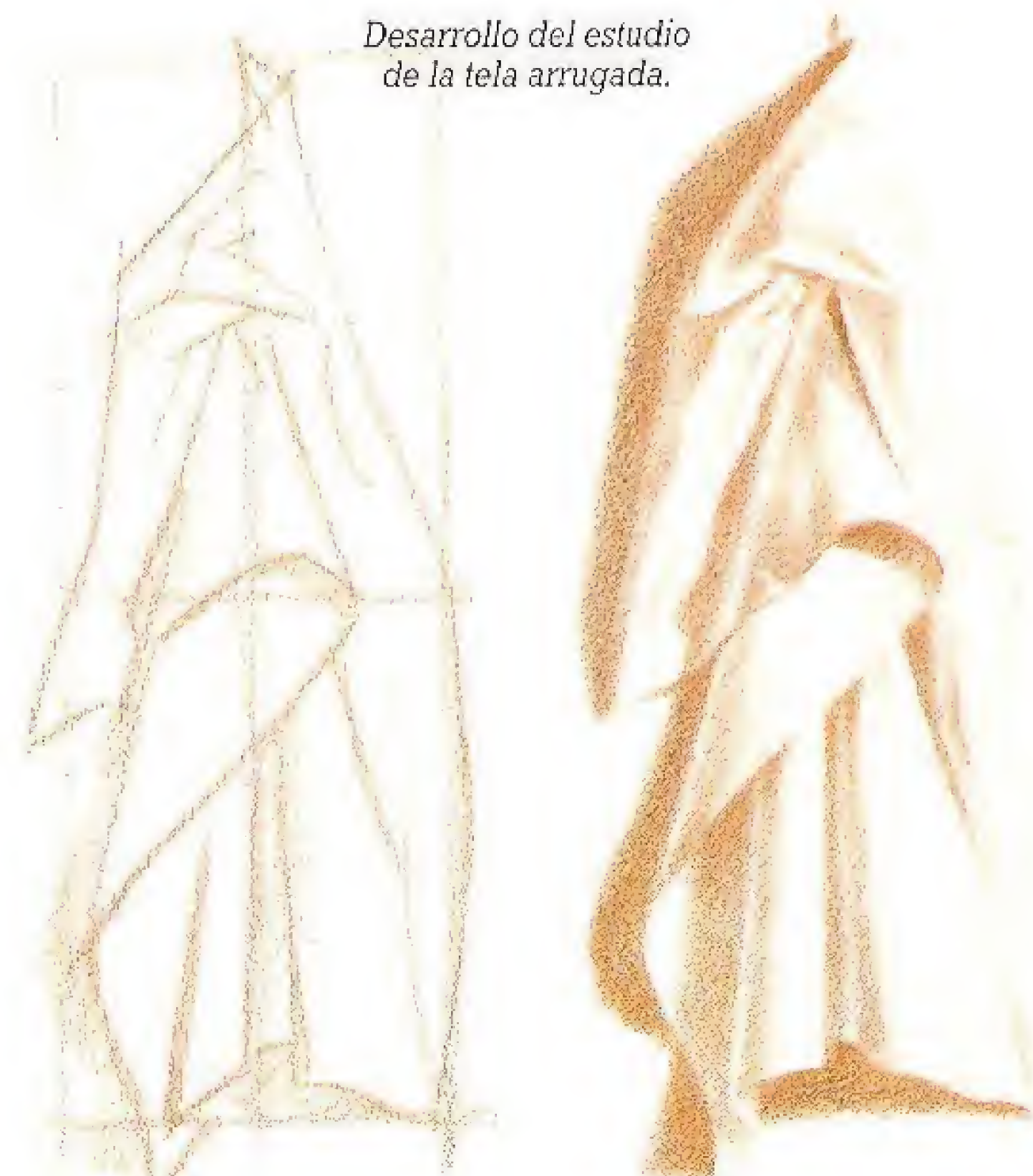
Un buen ejercicio para practicar sobre las arrugas de la tela es plantear un modelo con un trozo de tela y desarrollarlo dibujísticamente. Dicho modelo será preferiblemente una tela blanca rectangular, que se situará según los gráficos y se alumbrará con luz artificial; este tipo de luz es la más apropiada, pues realza a la perfección luces y contrastes.

Para plantear el dibujo siempre es conveniente trazar los ejes de simetría del mismo dentro de una caja; a partir de ahí se plantean las líneas principales de las arrugas más marcadas, realizando por último la valoración de las sombras.

Proceso de preparación del modelo.



Desarrollo del estudio de la tela arrugada.



Sintetizar la figura vestida

El resumen de las formas es uno de los mejores recursos para plantear la ropa en la figura. Cuando en el modelo se observan una gran cantidad de arrugas, no es necesario representarlas en su totalidad; esto siempre puede traer más complicaciones en cuanto al mantenimiento de la estructura interna del modelo. Debe intentarse plantear las principales arrugas nada más, prescindiendo de elementos que recarguen en exceso la figura.

Por lo general, cuando la figura que se está representando es de memoria o inventada, el artista puede caer en el error de un exceso de explicación de las for-

mas, con lo cual lo único que se consigue es restar credibilidad; en cambio, cuando la forma representada se simplifica, la figura parece más limpia, menos recargada.



En la imagen se puede observar cómo un exceso de detalle en el planteamiento de la ropa, resta credibilidad a la figura; en cambio la síntesis de las formas permite entender igualmente las formas de la ropa, mostrando una figura mucho más limpia y nítida.



MÁS SOBRE ESTE TEMA

- La figura vestida p. 86
- Figura vestida al óleo p. 88

EL MANIQUÍ COMO MODELO

Un maniquí siempre resulta útil para entender las diferentes posturas en el modelo.

Con un punto de partida ya esquematizado como son las formas de un maniquí, la comprensión del esquema desarrollado por las formas de la figura es mucho más lógico y sobre todo simple. A partir de la figura del maniquí se pueden realizar obras con grupos de personajes, o bien estudiar posturas de movimiento congelado.

El maniquí articulado

El muñeco articulado permite practicar el dibujo de la figura con una gran comodidad. Estas figuras articuladas se venden en los comercios especializados en Bellas Artes y las hay de todas las medidas, calidades y precios, que varían según la calidad de la madera, las posibilidades de movimiento y el acabado de las formas, pues, aunque éstas sean sintéticas, sin presentar ningún tipo de detalle, pueden estar mejor torneadas unas que otras.

En cuanto a maniqués articulados, hay algunos que destacan por su perfección en la torsión de las partes anatómicas e incluso existen maniqués específicos de zonas complejas del cuerpo,

como las manos; éstos son especialmente útiles para realizar sesiones de estudio de las diferentes posiciones de éstas, la zona más compleja de la figura.



Maniquí articulado.

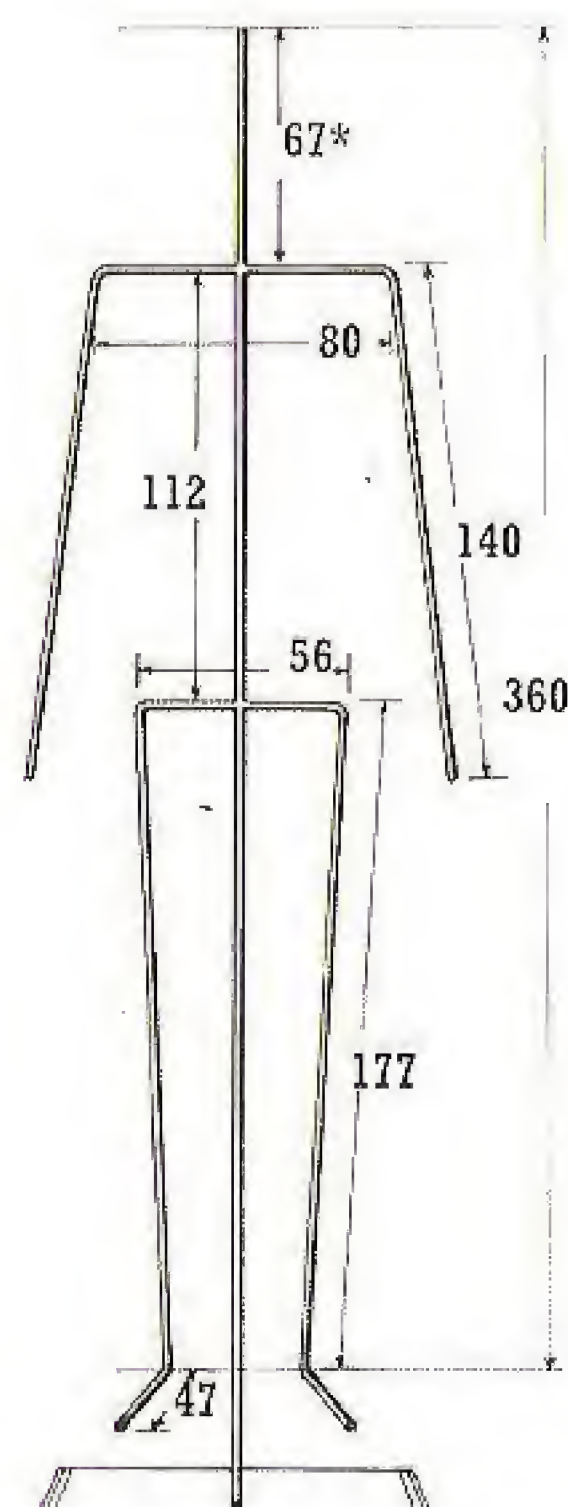
Fabricación de un maniquí de cartón

Existe una práctica solución para poder realizar apuntes de maniquí y es precisamente improvisando uno de cartulina y alambre. No resulta compleja su realización, tan sólo requiere un poco de maña y seguir los esquemas que se presentan en estas páginas; se puede copiar la figura sobre papel, o simplemente hacer una fotocopia ampliada, pegar el papel entero

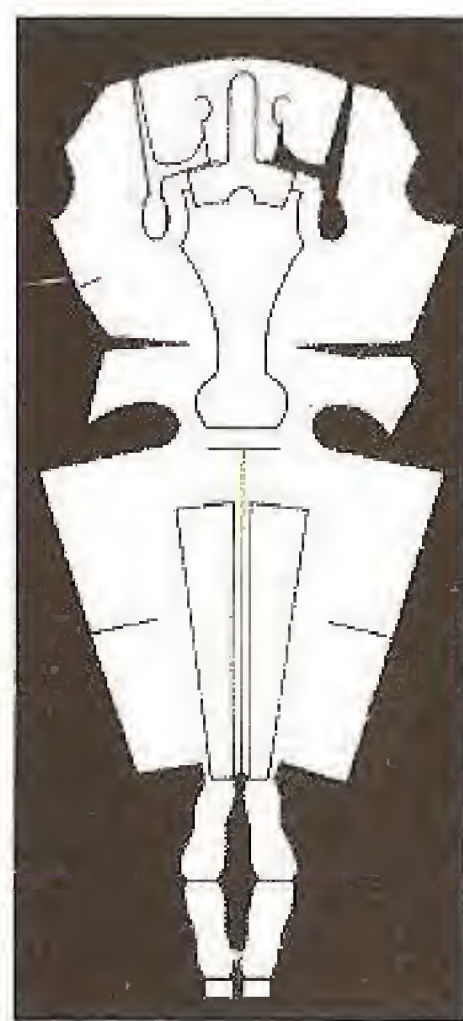
El muñeco de las mil formas

Se pueden tomar como modelo diferentes tipos de maniqués para partir del mismo como referencia de poses que no resultan sencillas de elaborar a partir de la memoria. A veces es posible que no se tenga ninguno a mano, pero un remedio de urgencia es la fabricación de uno de plastilina, un muñeco tosco, pero que puede adoptar todas las posturas imaginables.

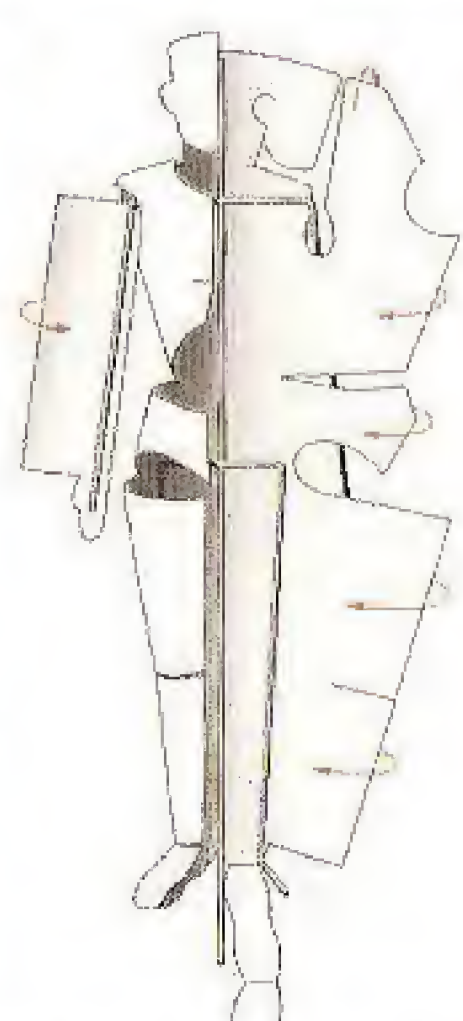
sobre una cartulina y posteriormente recortarlo para montarlo sobre un esqueleto de alambre tal como ilustra el gráfico. La figura de cartulina no presenta la robustez ni las posibilidades de movimiento que se pueden obtener con el maniquí de madera, pero permite, dentro de unos límites, entender la figura en tres dimensiones, que es en definitiva lo que se pretende con el uso del maniquí.



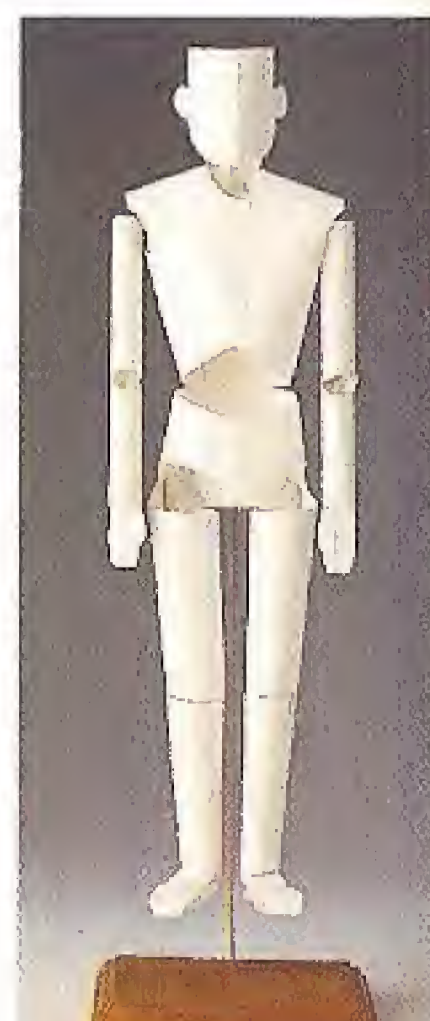
Esqueleto de alambre y medidas proporcionadas, en milímetros.



Patrón para la realización del maniquí de cartón.



Montaje de la figura sujeta al alambre con cinta adhesiva.



Aspecto de la figura concluida.

Aproximación a la figura y a la pose

El maniquí ya presenta unas formas bien esquematizadas, pues se encuentra compuesto de volúmenes geométricos; ello da una clara idea de los volúmenes que se deben plantear sobre el cuadro.

Con el maniquí se puede escoger cualquier pose realizable y estudiar el giro o el propio movimiento del muñeco, y también se puede analizar el escorzo de algunas posiciones. Este ejercicio es tan práctico como el estudio de una figura de yeso, con la ventaja de que, con el maniquí, la variación de esquemas lineales es muy variada, y se pueden aproximar éstos a posteriores estudios que se realicen con modelo vivo, entendiendo de antemano las líneas más complejas que se pueden presentar

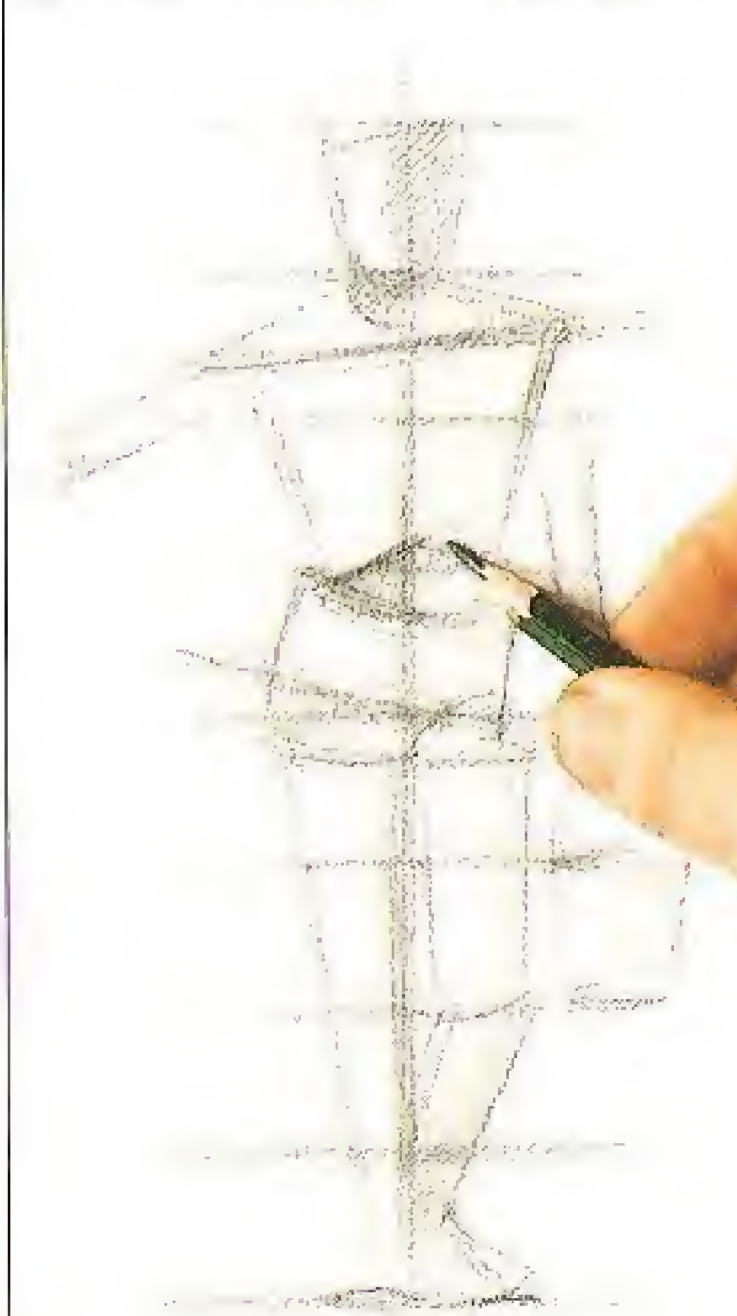


Es importante dar al modelo articulado la apariencia de movimiento en la pose.

Aplicación del canon en el esquema.

Una herramienta para dibujar

El maniquí articulado es una de las más útiles herramientas que se pueden utilizar en el estudio de la pose de la figura, pero sólo es exactamente eso, una herramienta, que puede ayudar como apoyo del estudio comparativo con el modelo real; pero aunque esta herramienta ayuda en la comprensión de la pose, el modelo real proporciona



Construcción de las formas sobre el esquema.

En el acabado del dibujo, el sombreado y valoración de las formas ayuda en su representación.

na puntos de referencia que no se pueden hallar en el modelos de madera, tales como tonalidades de carnaciones, o, por supuesto, una mayor naturalidad en la complexión de la figura.

Una de las ventajas que presenta el maniquí articulado es la posibilidad de plantear poses estáticas de una figura en movimiento, como una figura saltando, corriendo o realizando una torsión con el tronco, de manera que estas poses no pueden ser realizadas de forma estática por un modelo vivo.

El punto de referencia

Como se puede observar, el maniquí es un boceto de la realidad, un práctico modelo del cual se pueden extraer poses complejas o bien recurrir al mismo cuando no se tiene a mano un modelo real. De todos modos el maniquí no debe ser más que un punto de referencia al cual dirigir la atención en sesiones de apunte, que se deben enriquecer con el modelo real, alternando ambos modelos para, de este modo, tener una visión mucho más objetiva de la síntesis de las formas.

MÁS SOBRE ESTE TEMA

- Poses: El contrapposto p. 10
- Aproximación a las proporciones en la figura p. 14
- Modelo real y artificial p. 18



EL MODELO FUERA DEL ESTUDIO

La representación de figura no debe quedarse limitada al recinto del estudio o lugar de trabajo. En la calle surgen cantidad de ocasiones que permiten pintar o dibujar a los diferentes personajes que circulan.

Los lugares más apropiados son aquellos en los que la gente espera, pasea o descansa; su representación debe realizarse de forma rápida y concisa, conllevando este ejercicio una gimnasia tanto para la síntesis, como para la rápida captación de imágenes.

Apuntes rápidos en libreta

El trabajo que se realiza fuera del estudio, puede proporcionar una amplia fuente de referentes tanto de figura como de composición; es como tener a la disposición del artista toda una inacabable fuente de imágenes que sirvan de modelo.

El medio más práctico para recoger apuntes de los personajes que se desenvuelven por la calle o en un parque, es a partir del dibujo con grafito, lápiz o pastel; estos medios son directos y rápidos, y si se hace uso del pastel, a la aplicación se puede añadir el uso del color. Una pequeña libreta de espiral es el mejor soporte para recoger el apunte rápido; no conviene que sea muy grande, lo ideal es elegir un tamaño que pueda abarcar la mano que la sujeta.

Carboncillo y pastel

El carboncillo y el pastel, a pesar de ser medios completamente inestables al tacto, resultan totalmente compatibles en su uso, y, por su inmediatez y efectos gráficos, son medios ideales para plantear un trabajo rápido y espontáneo con el cual recoger las imágenes de figura de manera casi instantánea.

El sistema para preparar obra de figura fuera del estudio, es planteando en primer lugar el espacio que se va a dedicar al modelo en el cuadro, es decir, qué relación de proporción va a tener la figura con el encuadre. Una vez escogido éste, con el carboncillo plano se plantea el volumen de la figura, transversalmente para realizar planos de grises, y longitudinalmente para el encaje de líneas. Para restar importancia al grisado, basta sacudir con un trapo o soplar sobre este rápido esquema a carboncillo. El pastel se utiliza para apuntar el color y ratificar las formas de la figura. Cuando se ha concluido el dibujo es aconsejable protegerlo con un papel cebolla.

Libretas y papeles en todos sus formatos, los mejores útiles para la realización de apuntes.



Pasteles y carboncillos, un recurso rápido.



Las imágenes que se pueden utilizar pueden ser muy variadas. Una situación cotidiana puede ser un buen referente para desarrollar el tema de la figura.

Saber mirar y sintetizar

El estudio de un personaje que no está posando voluntariamente debe realizarse lo más rápidamente posible, ello exige del artista una buena capacidad de síntesis y de retentiva de las proporciones y la pose. Pero



El proceso de síntesis simplifica aquellos elementos que pueden resultar entorpecedores para la realización de la figura.

diferentes puntos de apoyo de éste; pero en la calle también hay muchas posibilidades más sencillas, como las personas que esperan el autobús, o, en un parque, el señor que lee o la madre que pasea a su hijo; estos modelos a menudo se presentan estáticos, es entonces un buen momento para tomar el apunte de figura.

También se puede partir de un modelo que se encuentra sentado en un bar, aun a sabiendas éste de que se le está tomando un apunte.

El trabajo del cuadro dentro del estudio

Una vez que se tiene una buena cantidad de apuntes, se pueden acabar de desarrollar en el estudio, como parte de material de base para el desarrollo de un cuadro. El material que se ha recogido en el bloc de notas puede servir para más ocasiones, de hecho muchas veces el modelo no tiene por qué estar específicamente situado en la realidad, donde el artista lo sitúe en el cuadro.

Los personajes de Ramón Casas

Este gran artista catalán hizo multitud de apuntes de diferentes personajes, pero destacan los realizados a carboncillo acerca del mundo cultural que le rodeaba: pintores, comediógrafos, actores... la mayoría de estos dibujos fueron realizados en bares o en la calle.



Ramón Casas, Retrato de Picasso. Casas retrató a toda la modernidad de su época.

MÁS SOBRE ESTE TEMA

- Poses y modelos p. 58
- La figura en movimiento p. 64

existen unos recursos plásticos muy sencillos para poder esquematizar el modelo muy rápidamente. Cuando se realiza el dibujo con barra de grafito, se toma ésta plana y se mancha el volumen del cuerpo a partir de situar previamente la línea de la cadera y la de los hombros, después, en proporción al tronco recién dibujado, se sitúan los brazos y las piernas, observando en éstas el plano de tierra.

Elegir el modelo

Cuando una persona se está moviendo, siempre puede resultar más compleja de representar que cuando se desarrolla la actividad que realiza dentro de un espacio limitado.

Para dibujar o pintar personas que caminan, siempre es aconsejable hacerlo desde una distancia tal que permita seguir con relativa comodidad el desarrollo del movimiento y el estudio de los



El apunte tomado en la calle o espontáneamente siempre es un buen motivo para el planteamiento de un cuadro.



POSES Y MODELOS

La mejor forma de entender la figura es a partir de su representación del natural, de este modo se pueden llegar a comprender de mejor manera tanto las poses como los movimientos, así como apreciar del modo más objetivo las proporciones y poses.

El modelo se puede entender básicamente de dos formas, desnudo o vestido, ambas opciones son importantes para poder desarrollar un estudio completo no sólo de lo que a anatomía se refiere, sino también de las diferentes posturas que un modelo puede llegar a adoptar.

Pose y composición

En el trabajo pictórico la elección de la pose, cuando se trata el tema de la figura, es uno de los elementos más importantes de cara a la composición. La figura, cuando adopta una determinada pose, despliega una serie de líneas que son las responsables de la composición de la figura. De este modo, cuando ésta se encaja en el cuadro, la composición del mismo viene dada por la forma en como se hallan dispuestas las diferentes masas que componen la figura; pero ante todo estas masas tienen esa forma por la serie de líneas que las acotan y a su vez ello depende de la pose en el modelo... Una figura recogida en el suelo, abrazándose las rodillas contra el pecho, tiene una tendencia circular en su composición.



ción, mientras que sentada en el suelo, con un brazo que le sirve de soporte, desarrolla una composición triangular.

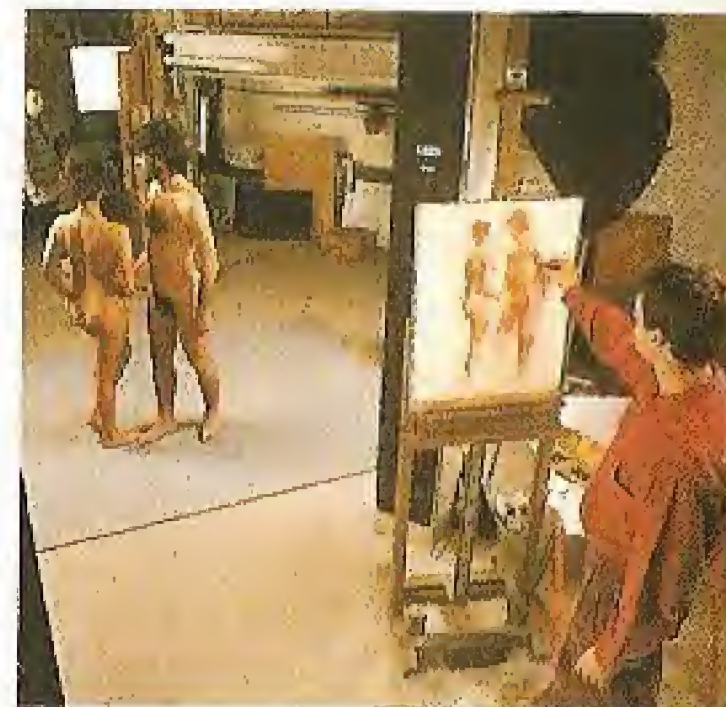
Elementos a tener en cuenta para la pose

La pose es la base del estudio de la figura en cualquiera de las técnicas que se utilicen, por ello es a partir de la pose que se generan todas las posibilidades de

composición, encuadre y aplicación técnica. Es necesario recurrir a una serie de cuestiones prácticas a fin de que el conjunto adquiera una coherencia en todos los aspectos de la obra. La pose que adquiere el modelo se debe barajar con el formato en el cual se trabaja, de manera que se repartan tanto los pesos del modelo, como los del espacio que le rodean dentro



La pose se debe entender de entrada como una forma geométrica sencilla, que se va desarrollando hasta completarse con el encuadre y la composición escogida.



Iluminación adecuada y una buena distancia son elementos fundamentales para entender correctamente la pose.

del cuadro. Cuando la pose es realizada por un modelo en el estudio, se pueden exigir ciertas posturas para su estudio, pero no por más rebuscadas el dibujo o pintura será mejor; siempre es factible la sencillez, buscando el juego de los contrapesos del cuerpo y huyendo de la rigidez. El modelo tiene que estar a una distancia correcta, de forma que se pueda abarcar con la vista toda la figura de una forma cómoda y sin tener que retirar la cabeza.

La casualidad en el modelo

No siempre es necesario recurrir al modelo de estudio para estudiar poses; la calle, la casa o un café son lugares donde siempre se pueden tomar notas de pose; este ejercicio es acertado, porque adiestra la rapidez de la vista y de la mano.

Otro tipo de pose es la totalmente casual para el artista; es lo que podría llamarse una instantánea, capturar la pose en un momento determinado del movi-

miento o del reposo; a partir de estos estudios rápidos se extraen interesantes conclusiones sobre la relación de las diferentes partes del cuerpo y del estudio anatómico que ello supone.

Para realizar estos apuntes de pose no se requiere preparar material, ya que su carácter desenfadado permite la utilización de cualquier instrumento que dibuje o pinte, como un lápiz, bolígrafo, etc.



Un bar o una terraza son un buen lugar para realizar rápidas obras, tanto haciendo uso del dibujo como de la pintura.

La pose y el ritmo de las líneas del cuadro

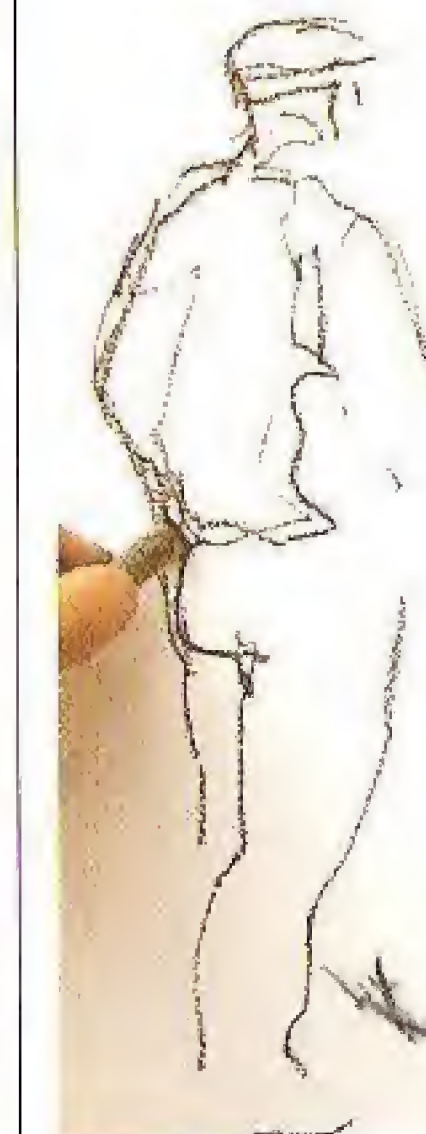
Las formas dentro del cuadro adquieren una estructura que viene determinada por el conjunto de las líneas internas que las componen. Esta estructura del cuadro se ha de dividir en dos fases, una, la general, que es el esquema del conjunto con las líneas directrices que lo mandan; la otra fase viene contenida dentro de la anterior y está constituida por las líneas que dibujan las formas del modelo o la composición de figuras, en caso de que se trate de un conjunto de formas. Las figuras en su pose, al trasladarlas al cuadro, pueden llevar un ritmo o cadencia, que es el que forman las diferentes líneas de los modelos al repetirse hacia un sentido de la composición.

MÁS SOBRE ESTE TEMA

- Aproximación a las proporciones en la figura p. 14
- El modelo fuera del estudio p. 56

La nota rápida en la calle

Ya se ha apuntado que un buen lugar para tomar notas rápidas es la calle; sin más herramientas que un pequeño bloc de notas y un lápiz o carboncillo, lo ideal es situarse en una zona donde uno pase desapercibido y no sea molestado. Primero, una vista general ayudará a centrar las figuras que se encuentren predispuestas para servir de modelo, después de una serie de croquis se encaja por encima la forma y complexión del sujeto, sin entrar en detalles como los rasgos; se debe hacer hincapié en las diferentes flexiones de las articulaciones y en la búsqueda de las proporciones.



Entender el modelo y representar rápidamente sus formas.

La espontaneidad captada por Toulouse-Lautrec

Toulouse-Lautrec (1864-1901) no sólo era un excepcional dibujante, su retentiva visual le permitía captar figuras en poses muy naturales, algunas casi fotográficas. El genial artista acostumbraba a dibujar en todos los locales que frecuentaba y realizaba innumerables dibujos y apuntes de los personajes que se movían por su entorno.



La genialidad de Toulouse-Lautrec como dibujante le permitía captar en cuestión de segundos imágenes tan complejas como este jinete sobre caballo galopando.



Plantear las zonas oscuras sin caer en la valoración.



Abrir rápidamente las zonas brillantes con una goma de borrar y extender el gris por toda la figura.



Corregir los grises con la goma de borrar, incluyendo posteriormente un enriquecimiento del contexto en el que se mueve la figura.

MEDIOS TÉCNICOS. APUNTE A CARBONCILLO

El dibujo a carboncillo supone una representación de la figura que se basa en la posibilidad de ser corregido a medida que éste se va construyendo; es decir, el carboncillo permite plantear una forma que, a lo largo del proceso de dibujo, se puede corregir, reafirmar, valorar... todo aquello que permite un estudio a fondo de la figura y que brinda al artista la posibilidad de enmendar los errores que se pueden generar en el transcurso del trabajo.

Aproximación a las formas

El medio del carboncillo es totalmente inestable en su aplicación, a menos que se fije con un spray especialmente indicado para ello; es justamente esa inestabilidad lo que hace del carboncillo el útil más propicio para el estudio de figura a través del dibujo, ya que las líneas que no interesen siempre se pueden eliminar con un simple soplado o sacudiendo con un trapo.

Las formas con el carboncillo se deben comenzar a encajar con la barra plana, de este modo se pueden lanzar líneas rectas con bastante precisión, con las cuales construir el encaje de las formas principales de la figura.

Encaje de las primeras formas. Se ha buscado una geometrización de las formas con la barrita de carbón plana.



Posibilidades del medio

El medio del carboncillo es ideal para entender la forma a través de la valoración y del dibujo entendido como línea. Estas posibilidades del carboncillo se basan en la posible corrección de cualquiera de las zonas que se estén dibujando en la figura.



Un difuminado con los dedos permite plantear un plano de sombra; el carboncillo se manipula con una gran facilidad.

El carboncillo permite a su vez tres tipos de trazados básicos: el primero, el que se realiza de la misma manera que si fuera un lápiz, de punta, permite el dibujo de detalles una vez que el encaje ya está planteado; otro tipo de utilización es la gran mancha que se puede realizar con el carboncillo plano, arrastrando la barra transversalmente, de este modo se permite un rápido grisado de las formas de la figura que lo requieran; el otro arrastre del carboncillo permite un trazado de líneas rectas muy fino, es el que se puede realizar con la barra plana de forma longitudinal.

La corrección inmediata

La más versátil de las características que presenta el carboncillo es su inmediata corrección en caso de error o arrepentimiento de una zona que no es correcta. Con el carboncillo se puede dibujar un esquema y sacudirlo con un trapo para, de este modo, restarle presencia y volver de nuevo a su construcción o a su elaboración más detallada; no necesita goma de borrar a menos que se pretendan extraer brillos a partir de los grises ya situados. Entonces, la goma más adecuada es la maleable, una goma muy blanda que puede adquirir cualquier forma y que conviene amasarla cuando ya está sucia a base de embutir hacia su interior la zona ennegrecida.

MÁS SOBRE ESTE TEMA

- Relación entre fondo y figura p. 32
- Gestos p. 50
- Medios técnicos. Pasteles y cretas p. 80

El trapo es fundamental en el trabajo con carboncillo; sirve tanto para borrar como para realizar suaves difuminados o abrir blancos.



El dibujo de la figura está perfectamente planteado, las zonas de luz y de sombra se definen a través de los sucesivos planos.

Un medio para aprender

El mejor medio para aprender a representar la figura es sin duda el carboncillo; tanto la construcción como la valoración de las formas permiten en todo momento observar las fases anteriores de manera comparativa; es decir, partiendo de un esquema casi lineal, se puede vestir éste de modo que el artista pueda estar comparando continuamente el resultado que está obteniendo con las líneas anteriormente construidas, pudiendo hacerlas desaparecer bajo el difuminado con la nueva zona, o simplemente borrándolas.

Se ha aumentado el tono de las zonas grises, modelando y redondeando las formas.



La fijación del carboncillo y la elaboración de la figura

Una de las medidas más aconsejables a seguir cuando se está elaborando una figura es fijar aquellas etapas de trabajo que no interesen ser borradas. Una vez seco el fijador, no habrá problema en insistir sobre la zona fijada o borrar la nueva añadidura permitiendo siempre que se vea la parte que ya está fijada.



La goma de borrar maleable sirve para abrir blancos luminosos.

Las proporciones han sido cuidadas así como las diferentes relaciones entre zonas degradadas.



El carboncillo es una perfecta base dibujística para cualquier medio pictórico.



MEDIOS TÉCNICOS. ENCAJE Y FORMAS GEOMÉTRICAS

El sistema de construcción de la figura se basa en gran parte en el entendimiento de la síntesis de la misma; por ello, dentro de las posibilidades de encaje de sus formas, está el que se crea a partir de la síntesis de éstas como esquemas geométricos puros.

Todas las formas de la Naturaleza se pueden llegar a sintetizar como figuras geométricas simples; así, los objetos más complejos se pueden llegar a entender como un conjunto de formas más simples.



El modelo conviene entenderlo por complejo que parezca como una sencilla forma geométrica. Tal es el ejemplo de este dibujo de Degas.

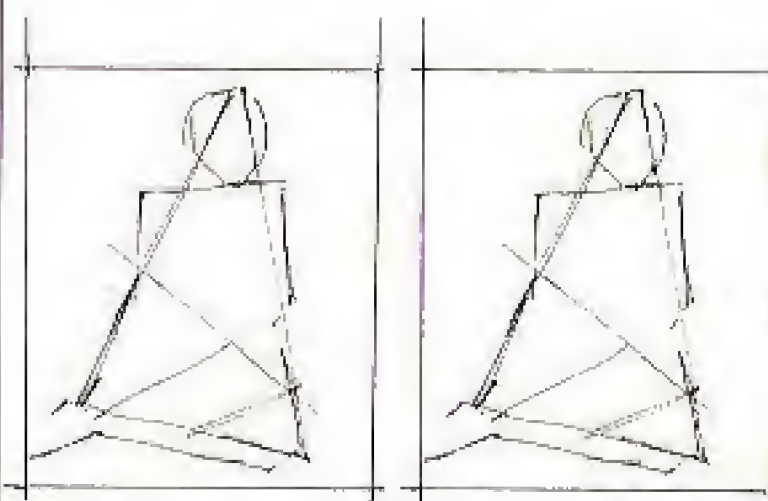
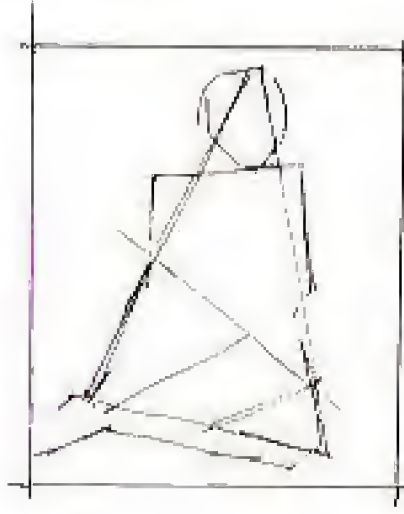
Del modelo a la forma sintética

Cuando se observa un modelo, el artista siempre ha de tener en cuenta, como cuestión previa a su representación, la forma de entender la situación del modelo en el espacio. Ante todo, la acotación de las formas del modelo se puede reducir a un simple encaje de toda la figura en un polígono de cuatro lados, como un rectángulo, un trapecio o un rombo. La forma encajada dentro de estas líneas se entiende mucho mejor en el momento de acotar distancias dentro de la figura, e incluso a la hora de volver a plantear una segunda reducción a formas geométricas algo más concretas.

La reducción de los cuerpos

Todos los elementos de la Naturaleza se pueden reducir en su representación bidimensional (la que se realiza en el cuadro o en el papel), a formas mucho más sencillas que las reales, de este modo se obtiene una representación acotada y reducida

Todos los cuerpos pueden reducirse a formas simples para plantear un encaje correcto.



del modelo, sin la cual el encaje siempre se hace más complicado e impreciso.

Para entender una correcta reducción del modelo en el papel, es conveniente mirar la figura no como algo reconocible, sino como una cuestión abstracta que ocupa unas líneas de referencia muy nítidas. Por ejemplo, si se va a representar un personaje sentado de frente, siempre se entenderá mejor la forma si de ésta se deduce un rectángulo; o bien, si se va a representar un torso de figura con los brazos cruzados, su forma reducida será un triángulo.

Tras un correcto encaje, el proceso de trabajo de las formas en la figura se puede proseguir fácilmente.



El encaje rápido

El encaje se puede realizar también de manera rápida, sin pasar por una geometría de la forma, pero aprovechando el encuadre del propio cuadro para entender el espacio que rodea a la figura, para de este modo comenzar a tomar unos puntos de referencia que resulten útiles en el momento de concretar las medidas de la figura. Un encaje siempre debe ser rápido; por el contrario, concretar la forma

El encaje y la estructura interna

La estructura interna del modelo siempre se puede llegar a reducir a formas geométricas simples, teniendo esto mucho que ver con los elementos compositivos del cuadro; ésta era una cuestión indiscutible para maestros de la talla de Leonardo. Su obra ofrece por entero un encaje elaborado con una precisión casi matemática, en la cual las formas nunca son casuales sino que se encuentran planteadas como un esquema desde el primer momento de su concepción.



En los gráficos se puede observar la relación que tiene con respecto a la figura el espacio que la rodea.



a partir de éste siempre será más complicado. Sin embargo, prescindiendo de una geometría directa, las formas también tienden a ocupar unas masas determinadas, es decir, la figura representada dentro de las masas que encajan las líneas se irá definiendo siempre desde lo general a lo concreto.

MÁS SOBRE ESTE TEMA

- Las partes del cuerpo y su esquema p. 16
- La figura como método de estudio p. 28



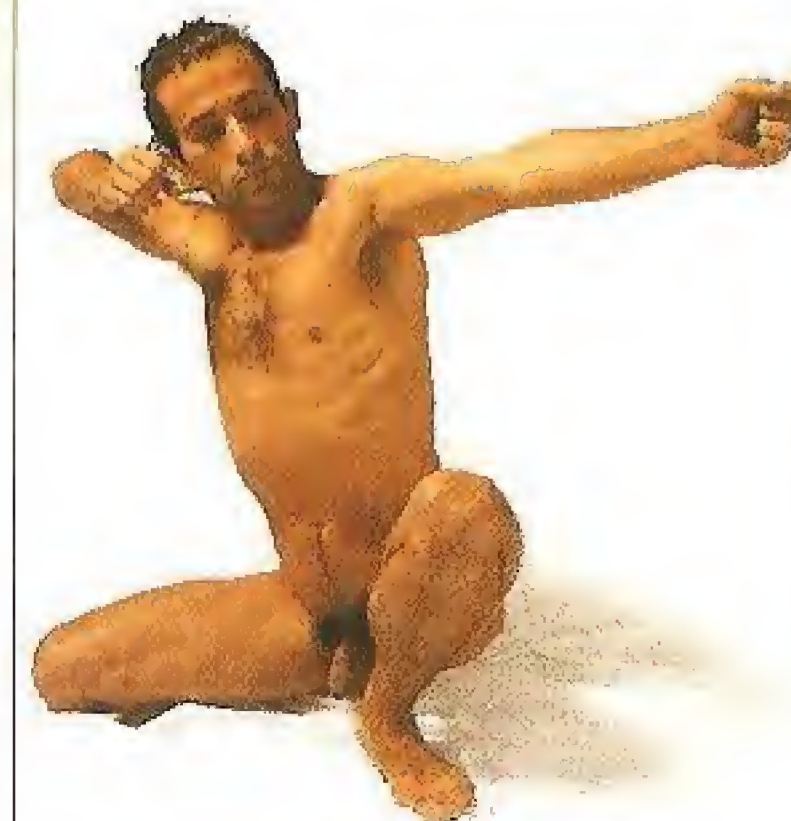
Sopesado el espacio interno y externo de la figura se puede plantear la realización de un encaje en el que se tengan en cuenta tanto los volúmenes internos como los externos.

División de elementos complejos

Las figuras presentan formas complejas, bien sea por el punto de vista desde el que son observadas o por el escorzo o pose. Estas formas pueden presentar algunas complicaciones en su encaje; pero si éste se concreta por partes dentro del esquema general, siempre se verá dicha complicación mucho más reducida.

La figura por compleja que sea, siempre debe ser esquematizada en un principio a modo

general, es decir, como una gran masa; después de concretar dicho esquema, se recurre a la reelaboración de los diferentes volúmenes internos de las formas y de los miembros más complejos, como esquemas o encajes independientes; pero, teniendo en cuenta las proporciones entre las diferentes partes del cuerpo, tomando como referencia las medidas en el modelo y trasladándolas al plano del cuadro.



La aproximación al modelo se plantea siempre desde una visión general, concretando las formas a medida que éstas van encajando en la estructura que las contiene.



Las formas en la figura que se pueden presentar como complejas, siempre se encajan primero de modo general, subdividiendo posteriormente dicho encaje como formas más pequeñas y elementales.

La aproximación al modelo

A partir de una buena observación del modelo y de su representación esquemática, la aproximación a las formas del mismo a través del dibujo o la pintura, siempre se realizará con una base estable, que son las líneas que componen las formas de la figura.



LA FIGURA EN MOVIMIENTO

Uno de los trabajos más interesantes que se pueden realizar a partir del estudio de la figura es precisamente intentar captar ésta en movimiento. Los medios más apropiados para este tipo de trabajo son aquellos que permiten una aplicación inmediata y la corrección del proceso sobre la marcha. Estos medios a utilizar pueden ser los propios del dibujo, como carboncillo, cretas o sanguinas; y, dentro de los pictóricos, aquellos que presenten una aplicación más directa, como los pasteles o incluso la acuarela.

Apunte rápido

El movimiento es uno de los efectos de la figura más complejos de captar, pero se puede llegar a comprender si se establece el esquema básico del mismo. El esquema de la figura en movimiento debe interpretarse a partir de la relación entre la posición de la columna vertebral y los miembros que efectúan el movimiento. Así pues, el tronco se representará rápidamente con un único trazo, que se puede realizar con una barra de carbón o grafito plana, trazando de esta forma un trazo grueso y direccional. A partir de la situación del tronco, se realiza una extensión del mismo trazando la línea de la pierna que extiende el movimiento, después se traza la pierna que soporta el peso, y por último la forma de los brazos.



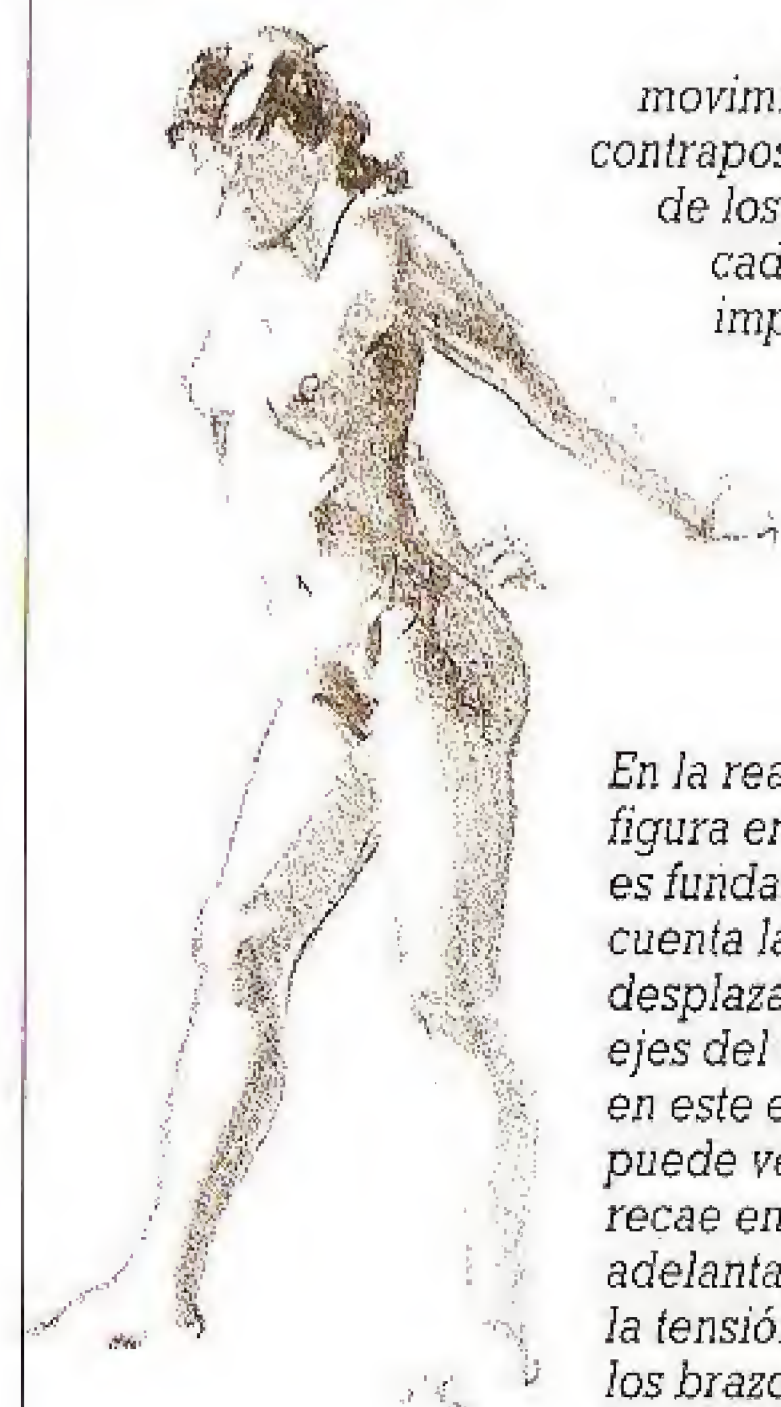
En este dibujo el movimiento de los brazos está intuido por el volumen insinuado de los mismos.

La elaboración del apunte en movimiento requiere una gran capacidad de síntesis de la figura; se puede observar que en estos apuntes las formas del cuerpo no aparecen rígidas, sino que se plantea una relación de ritmo en el desplazamiento de los diferentes miembros.

Esta figura contempla un movimiento insinuado por la posición de los brazos, los hombros y la cabeza ligeramente levantada.



En esta figura el movimiento lo refleja la contraposición de los ejes de los hombros y de la cadera, y el ritmo lo imprime la posición flexible de los brazos.



En la realización de la figura en movimiento, es fundamental tener en cuenta la relación en el desplazamiento de los ejes del cuerpo, es decir, en este ejemplo se puede ver cómo el peso recae en la pierna adelantada mientras que la tensión producida por los brazos fuerza el tronco hacia delante.



El recurso de la fotografía

La fotografía es uno de los recursos más utilizados para representar el movimiento de la figura. Bien sean imágenes propias o retomadas, partir de éstas como recurso para la representación de la figura, siempre es un buen referente.

Cuando se utiliza la fotografía como modelo del movimiento, no es necesario hacerlo al completo de la imagen que se tiene como modelo, sino que se puede tomar tan sólo aquella parte de la imagen que interesa desarrollar en el cuadro.



El movimiento y Duchamp

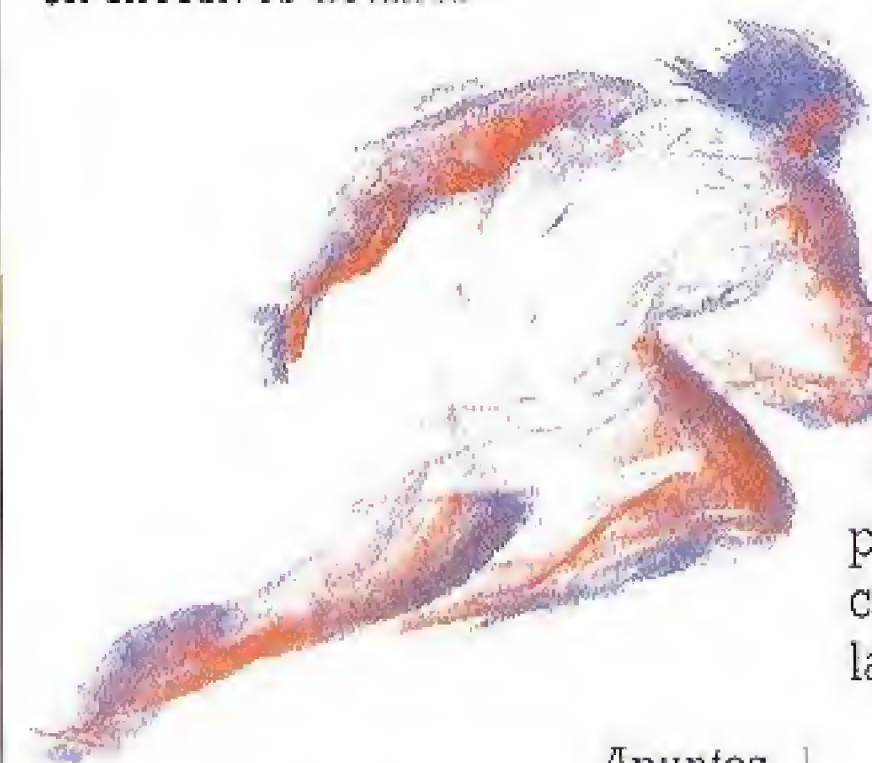
En 1912 Marcel Duchamp (1887-1968) presentó en Nueva York su obra, *Desnudo bajando una escalera*. En esta pintura se desarrolla por vez primera el efecto del movimiento fotográfico, a través de una estética cercana al Cubismo. Muestra la figura de un hombre en movimiento, captando en el mismo plano del cuadro toda una secuencia del movimiento del personaje protagonista.

Duchamp, *Desnudo bajando una escalera*.



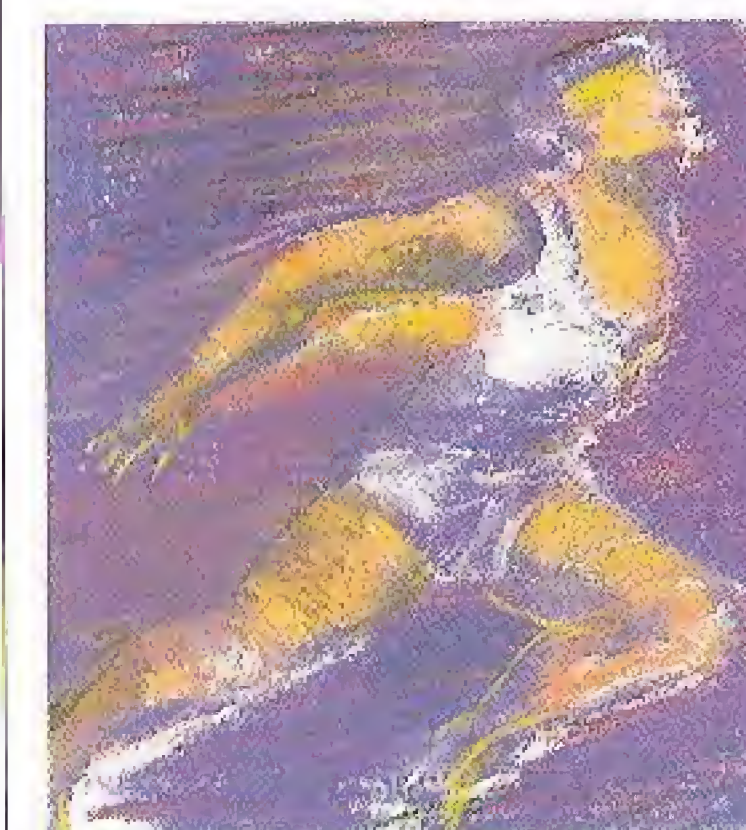
El proceso de elaboración en el cuadro

Con la base previa de apuntes, tanto en grises como en color, se puede comenzar a integrar la figura en el conjunto de la composición del cuadro. Como se dispone de una buena base gráfica, el encaje de la figura se realizará de la misma forma que se planteó el apunte inicial, pero con la posibilidad de corregir las formas.



Apuntes realizados con dos tonos de pastel. La inmediatez del momento ha sido captada con dos únicos colores.

El apunte a pastel ha servido para plantear una pintura más elaborada, la cuestión anatómica ha servido como base para estructurar la pose.



La síntesis de la forma

La forma humana en movimiento se capta de manera completamente sintética, sin necesidad de recurrir a trasladar sobre el papel todos los detalles del modelo. Cuando la figura representada realiza un movimiento rápido, la economía de las formas es fundamental para obtener el efecto requerido; a más velocidad de movimiento mayor síntesis en su representación. La distancia de la figura con respecto al espectador, en este caso con respecto al artista que la representa, también es influyente en la representación que se haga de la misma; una figura caminando en un plano cercano será menos sintética en cuanto a manchas que la definen, que aquella que está situada en un plano muy distante.

Una nota de color pastel

Para representar la figura en movimiento, es mejor partir siempre de un referente previo, aunque se parta de una imagen fotográfica. El apunte es indispensable para poder captar la imagen que no es estable, así que, una vez que se tiene el apunte, se puede plantear una nota de color que transmita no sólo el movimiento, sino también la notación de color y de su integración con el fondo. El pastel es el medio más directo que se puede utilizar, por este motivo es un medio idóneo para trabajar sobre el apunte previo. En principio con una técnica dibujística se plantean las formas básicas de la construcción de la figura, y, por último, encaja la forma, se puede trabajar la nota de color más a fondo.

MÁS SOBRE ESTE TEMA

- Gestos p. 50
- El modelo fuera del estudio p. 56

LA FIGURA EN LA PINTURA Y EN EL DIBUJO

La manera cómo se puede aplicar la figura en campo pictórico, varía, según la intención y el estilo pictórico que desarrolle el artista. De todos modos resulta interesante poder observar la transformación de la figura a través del estilo pictórico que la desarrolle.

En las diferentes representaciones de la figura a través de la pintura, independientemente del estilo o la técnica utilizada, existe un inicio invariable; es precisamente el dibujo, ya que cualquiera de las temáticas escogidas y de los estilos desarrollados, parte de esta firme base argumental.

En esta figura las formas se han resuelto limitando a través del color las zonas de luz y sombra sin excesivos tonos medios.



Este retrato a la acuarela explica perfectamente los rasgos a partir de la situación de los claros y oscuros.

El estilo directo

Una de las formas más complejas de representación de la figura es a través del estilo directo, sin pasos intermedios que vayan aproximando la forma en el cuadro a la del modelo. Este sistema de representación requiere un gran dominio del conocimiento de la figura, del dibujo y de las proporciones.



Figura de espaldas realizada a la acuarela. Esta construcción de formas se ha planteado a partir de la valoración de tonos claros hacia tonos más oscuros.

A partir del esquema inicial en caso de que se requiera, la aportación del color se hace de forma inmediata, buscando de entrada el color y la forma definitiva.

El estudio

El estudio permite un planteamiento a fondo del conocimiento de la figura; a través del análisis de la forma, el artista se familiariza con el cálculo de proporciones, poses y modelado de formas.

Un profundo trabajo de estudio supone entender las formas de la figura desde cualquier punto de vista; tanto anatómicamente como desde el punto de vista del dibujo, en el estudio son fundamentales los cálculos en las medidas y las proporciones.



Planteamiento de un estudio anatómico.



Desarrollo de las zonas de luz y sombras.



Fusión de tonos y modelado de las sombras.

El trabajo por fases con pastel

Cuando el estudio se lleva más lejos de lo puramente dibujístico y se entra en el campo del color, se desarrolla un trabajo por fases con dos objetivos claramente diferenciados, uno monocromo, dentro de la elaboración valorativa del estudio, y otra fase de trabajo, que se encarga de convertir dicho estadio en un modelado de las luces a través del color. La figura se elabora como se acostumbra en el estudio anatómico y de pose, con una tonalidad suave, preferentemente un tono carne; a partir del encaje completamente valorado se interviene con el color que será más luminoso, y se alterna con zonas de sombra realizadas con una tonalidad oscura. Las mezclas en pastel no resultan aconsejables, por lo que se recomienda disponer de medios tonos para evitarlas.



Encaje y valoración con un solo tono.



Tras plantear tonalidades luminosas se comienzan a realizar los contrastes con tonos oscuros.



Resultado de la valoración a través del color sobre un papel tintado.

MÁS SOBRE ESTE TEMA

- Aproximación a las proporciones en la figura p. 14
- La figura como método de estudio p. 28



Sobre el dibujo perfectamente realizado y fijado se aplican las diferentes tonalidades observando la valoración inicial para conservar las sombras.



Síntesis y elaboración

Para realizar un trabajo muy elaborado, se requiere partir de una base muy sintética, a fin de que cada etapa de trabajo aporte los elementos necesarios en la pintura como para desarrollar las fases necesarias pero sin saturarlas. El trabajo, que se observa muy elaborado y con una elevada calidad de acabado, ha pasado por etapas muy elementales: un dibujo elaborado como si de un estudio se tratara, la valoración monocroma que aproxima los tonos al modelado, y por último el desarrollo y aproximación al color.

El encaje se desarrolla hasta la valoración de todos los volúmenes de la figura.



La aportación de tonos se alterna con los puntos de máxima luminosidad, que se añaden como contrapunto de las zonas oscuras.

LUZ Y SOMBRA EN LA FIGURA

El claroscuro aplicado en la pintura, como el sistema que modela a través de los contrastes de luz las diferentes formas del modelo, es aplicable a la figura en situaciones de luz extremas y cuando el modelo se encuentra situado en un interior. La técnica del claroscuro define las manchas de luz a través de tonos claros, buscando de este modo un fuerte contraste con aquellas zonas que permanecen en penumbra o en sombra, modelándose de este modo los cuerpos.



Un contraluz en una ventana ilumina parcialmente el modelo, mientras el resto del mismo tiende a unirse con los tonos del fondo.

El modelo y el apunte

El claroscuro consiste en el planteamiento de la figura, a partir de un modelo en el cual el modelado de las formas se realiza desde el punto de vista de la luz y las sombras.

El modelo en el claroscuro debe relacionarse al mismo tiempo con las zonas de luz y las sombras más profundas. Se puede plantear un modelo en claroscuro situando un foco de luz directa hacia éste, de forma que la sombra de las zonas ocultas del mismo lleguen a adquirir el mismo tono que el fondo en penumbra. Este foco de luz puede ser natural (una ventana) o bien artificial (una lámpara).

El apunte conviene realizarlo sobre papel de color, pudiendo añadir sobre éste tonalidades más luminosas para estudiar más profundamente la luz.



La paleta de este ejemplo está compuesta por gris, sombra quemada, rojo permanente, bermellón, amarillo cadmio medio y blanco.

El encaje de las sombras en el cuadro

La paleta se debe anticipar al propio planteamiento del cuadro; por lo general, el claroscuro se remite a valoraciones tonales dentro de una gama limitada, pero, a pesar de ello, en la paleta están los colores más oscuros y los más luminosos.

El primer encaje que se realiza en el cuadro establece de entrada los tonos correspondientes a las sombras; se puede plantear dicho encaje directamente con pincel, remarcando aquellas formas de la figura que poseen zonas oscuras.

La importancia del claroscuro se basa en una correcta construcción inicial de la figura, ya que, a medida que el cuadro avanza en su desarrollo, pueden haber igualaciones tonales que induzcan a la confusión entre las distintas formas.



La estructura de la figura en el cuadro se ha desarrollado directamente con pincel.



A partir del encaje, las primeras aplicaciones del color se encargan de esbozar las primeras manchas y los primeros contrastes.

Aproximación al color en el claroscuro

La añadidura del color en la técnica del claroscuro debe respetar la incidencia de la luz sobre las formas del modelo; por ello en todo el cromatismo existen dos puntos en común, la tonalidad de la luz y la de la sombra; es decir, a pesar de que



Las tonalidades más luminosas inciden sobre todo el cromatismo de la figura donde existan puntos de brillo.

se pueden pintar tonos medios de toda la escala cromática, las tonalidades críticas de los mismos se llegan a igualar, admitiendo en las zonas de máxima luz, colores luminosos que pueden variar tan sólo en la temperatura con respecto a los situados en zonas luminosas de diferentes calidades cromáticas.

Como se ha partido de un fondo de color, la añadidura de las capas cromáticas, hace que el tono de base respire entre las zonas recién pintadas, integrándose el color de fondo en el conjunto.



El conjunto de planos en el claroscuro

La figura que se realiza en el claroscuro tiene una directa implicación con los diferentes planos que constituyen el cuadro, integrándose en aquellas zonas en las cuales coinciden las zonas de sombra y destacando cuando en una forma de la figura choca un rayo de luz; era así como Rembrandt solucionaba la mayoría de sus obras.



Rembrandt, La espera de Tobias y Ana.

Los brillos y el contraste

La construcción de las formas a partir del color no cobra la importancia que merece en el claroscuro, hasta que los diferentes brillos no diferencian los límites entre cada una de las mismas.

La situación de las zonas más luminosas se realiza con un riguroso modelado de las formas, observando en el modelo cuáles son las zonas de máximo brillo y cómo es la superficie en la que se refleja, ya que no se planteará del mismo modo el brillo de la forma redondeada de la cabeza que el de la forma de la pierna.

Los tonos que realzan los brillos modelan las formas y separan los diferentes planos.



MÁS SOBRE ESTE TEMA

- Relación entre fondo y figura p. 32
- Dos formas de pintar p. 34
- Valoración y colorismo en la figura p. 84

El medio y el claroscuro

La elección del medio pictórico a utilizar hace que varíe el planteamiento de la situación de los diferentes brillos y zonas luminosas. Los medios opacos permiten una superposición de capas claras sobre oscuras, permitiendo un planteamiento de la figura a base de oscuros y, por último, añadiendo los brillos que acaban definiendo las formas; por el contrario, los medios transparentes, como la acuarela, requieren que las zonas de luz queden reservadas desde un principio, aumentando la valoración de los tonos a medida que se avanza en el cuadro.

En el acabado de las formas existen brillos puntuales que definen los puntos más álgidos de las mismas, donde la luz incide directamente formando brillos prácticamente blancos.

ACRÍLICO. COLORES PLANOS Y MASAS DE COLOR

La figura en la pintura se puede entender de infinitas maneras, pero cromáticamente se le pueden aplicar dos órdenes generales para definir las formas, aunque ello se pueda llevar luego al terreno independiente de cada tipo de trabajo. Las formas se pueden entender a través del color como planos o como degradados tonales.

El medio acrílico permite ese lenguaje de pintura por planos, con la ventaja sobre otros medios húmedos de que se seca con una gran rapidez y con una opacidad tal, que permite la superposición de planos en forma de jaspeados, lavados o simples masas de color.



El medio acrílico se seca rápidamente, es soluble en agua y además permite la superposición de pintura al óleo.

El medio y el encaje

El medio acrílico está compuesto por partículas de resina en suspensión acuosa. Esto da lugar a un barniz de apariencia lechosa que tras su secado se convierte en una película transparente y estable. Si a este medio se le añade pigmento, se obtiene uno de los medios pictóricos más polivalentes, permitiendo la creación de transparencias y opacidades, así como la superposición de planos o la corrección, en cualquier estadio, de la elaboración del cuadro.

El encaje para una figura que va a ser tratada por planos se realiza con cualquier medio de dibujo; un carboncillo es suficiente, dibujando tan sólo las zonas que serán ocupadas por masas de color.

Depuración de formas y color

Las primeras manchas se incorporan con rapidez, sin miedo por ocupar mucha zona. Al ser un procedimiento opaco, los errores pueden ser cubiertos rápidamente.

Sobre la masa de color ocre del fondo se mancha una zona de color rojo inglés, gracias a la cual

Se plantean las primeras grandes manchas para buscar a través del color la entonación adecuada.



La ventaja de un rápido secado permite la corrección de tonos y colores en muy poco tiempo.



se aprecia un elemento clave en la composición de la figura: el fondo oscuro permite un mayor realce del tema central; por otro lado, al haber pintado anteriormente una zona correspondiente a la melena con el mismo color, se produce una buena integración entre fondo y figura.

Superposición y limpieza de planos

Hay zonas que deberían ser cambiadas ahora que las manchas parecen encontrar una coherencia cromática, a pesar de haber servido en un principio para evaluar el color; esto ocurre en la zona inferior del rostro; con un ocre-tierra muy claro se perfila la nariz, dejando que el fondo respire, dibujando la forma de la misma, y se corrige toda la zona que resultaba sucia

Cuando se han encontrado los tonos adecuados, se comienza por depurar aquellas zonas que no están muy definidas, planteando masas de color más extensas y uniformes.



en la barbilla. El color blanco también se utiliza, algo agrisado, para pintar lo que más adelante será el fondo para nuevas capas de color. Los planos o masas de color se van depurando cada vez más, eliminando las zonas confusas o demasiado sucias.

El secado es rápido; con una buena ventilación, unos minutos son suficientes, tiempo necesario de paso para reflexionar sobre el color. Ello lleva a la conclusión de una mayor unidad en la zona del cabello, planteándolo casi en su totalidad con tonos de rojo inglés; por ello el fondo se ha de volver a cambiar oscureciéndolo hasta el negro.



Las sucesivas capas de color van creando volúmenes a partir de planos; estas connotaciones cubistas se plantean rápidamente gracias al secado del medio acrílico.

Látex y acrílico, no es lo mismo

Una confusión generalizada entre muchos aficionados a la pintura, es la de no distinguir los medios pictóricos del látex y el acrílico. Ambas resinas tienen un origen diferente: el látex es de origen vegetal, mientras que el acrílico es un polímero; el primero tiende a matear el color bajando la intensidad del brillo del mismo, mientras que la resina acrílica, si está bien mezclada, permite la estabilidad del color tras su secado. Por otro lado, la pintura al látex seca carece de volumen, mientras que el acrílico puede adquirir la textura que le imprima el pincel.

Conclusión y acabado por masas de color

Un planteamiento cromático final lleva a cambiar casi por completo el color de los planos que componen la figura, acercando el color a una cuestión casi monocroma, con un dominio en las sombras del ocre verdoso. Por último, ya decididas las formas de las diferentes masas de color, una última capa de pintura acaba de reafirmarlas de manera limpia y concisa; tan sólo restan unos pequeños detalles como los tonos anaranjados del párpado superior, el perfil triangular del ojo o los reflejos en el pelo.



Los colores se han acabado de depurar, los ocre se han hecho más cálidos y se han perfilado algunas zonas como el ojo y los labios.



En el proceso de acabado se han perfilado las masas de color que aparecían dudosas y se han añadido algunas cuestiones ornamentales como las manchas de la zona inferior o el pendiente rojo.

Otras posibilidades plásticas

El medio acrílico no sólo permite la aplicación de pintura a partir de colores planos; sus posibilidades son tan extensas como las del óleo, pudiéndose realizar una pintura con toda una serie de valores propios como modelado de formas a partir de la valoración, trabajo por veladuras, pintura matérica...

MÁS SOBRE ESTE TEMA

- Dos formas de pintar p. 34
- Pintura y síntesis p. 92



Se ha concretado el color del fondo acabando de oscurecerlo y se han limpiado completamente aquellos planos de la figura que estaban sucios; se ha buscado un cromatismo roto con una tendencia verdosa.

EL SOMBREADO A LÁPIZ

El modelado de los volúmenes a base de lápiz puede llegar a definir perfectamente las formas; pero no hay una única técnica, sino que ésta depende tanto de la dureza del lápiz como del tipo de trabajo que se desarrolle. El sombreado se puede realizar tanto por trazado, realizando grises con líneas superpuestas, como a través de la valoración y el difumino, técnicas muy diferentes pero semejantes en su base.



El material para dibujar puede abarcar numerosos tipos de lápices, grafitos, gomas de borrar, carbón y difuminos.

Materiales y útiles

El dibujo en la figura es una herramienta fundamental, por ello todo artista debe familiarizarse y conocer los instrumentos que lo hacen posible. El sombreado con lápiz permite la apreciación del volumen en la figura, pero, para plantear un determinado sombreado, se debe saber qué dureza requiere; es decir, los lápices tienen una gradación según su dureza:

MÁS SOBRE ESTE TEMA

• La figura en la pintura y en el dibujo p. 66

a una gradación más baja, el lápiz será más blando y el trazo más negro pero también menos definido que el realizado con un lápiz duro. Para el trabajo de sombreado no sólo se requieren lápices, son necesarios también otros útiles, tales como gomas de borrar, trapo para sacudir (cuando se utilice carboncillo) y difumino (herramienta muy útil en los trabajos de valoración y modelado de las formas).

Trazados básicos y difuminado

Los diferentes trazados son los que constituyen las sombras. El trazado de lápiz se basa en la trama, un entrecruzamiento de líneas que según su cerramiento

hace que el tono de gris aumente hacia el negro.

Cada tipo de dureza de lápiz permite un sombreado diferente, los lápices duros (se caracterizan por llevar una letra H junto a la numeración) permiten un tramado suave y limpio, siempre a partir de grises muy claros, en cambio los lápices con gradaciones blandas (dentro de la gama de los grabados con la letra B), permiten la realización de sombras más oscuras conforme la gradación va aumentando, es decir, un lápiz 2B dará un negro más suave que un 6B.

El difuminado logra romper el carácter del trazo y funde las líneas en un degradado continuo. Para realizar difuminados se requiere la utilización de lápices muy blandos, ya que los duros presentan una mayor estabilidad en el trazo.

Líneas y trazos realizados con lápices de grafito blandos.

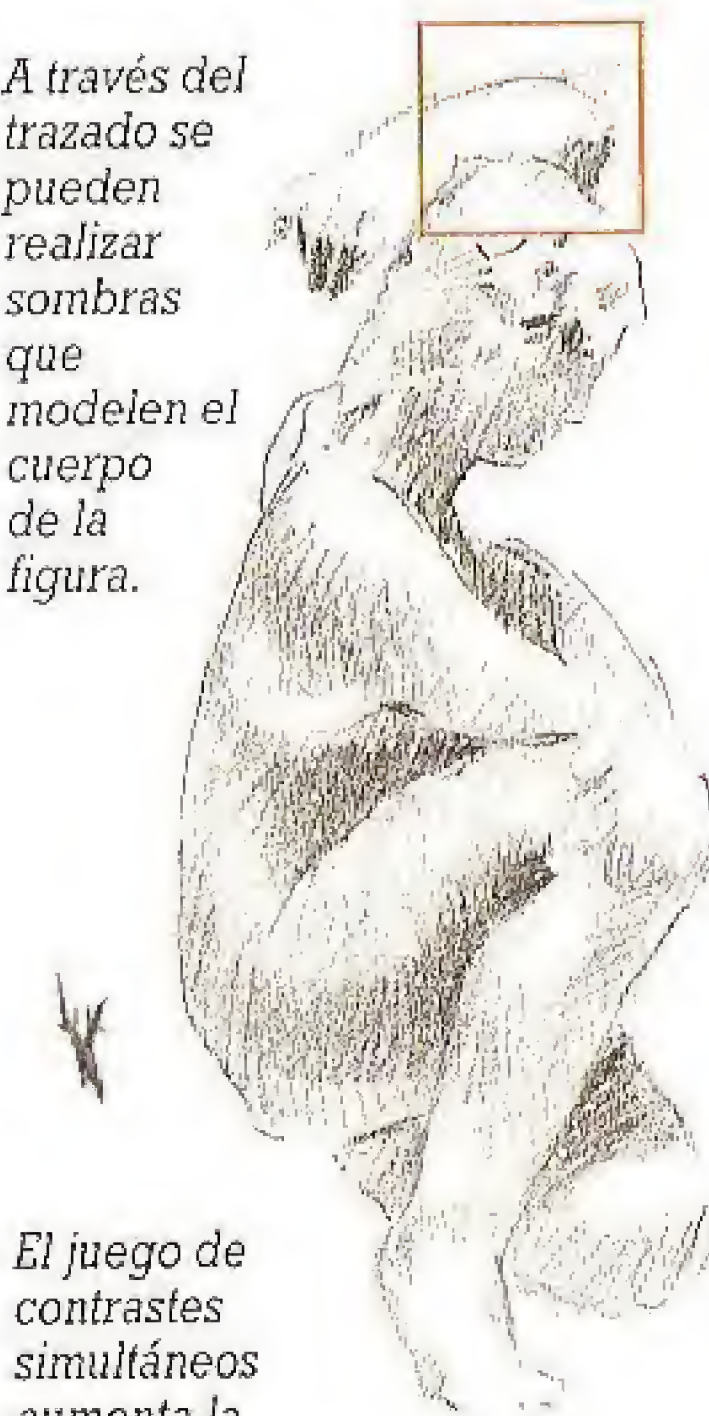


Difuminado con tres medios distintos de dibujo: lápiz 2B, difumino de carboncillo en polvo y de lápiz de grafito acuarelable.

El modelado de las sombras

Las sombras a partir del cruzamiento de líneas permiten una trama suave, si se comienza por plantear el volumen a partir de un lápiz duro, por ejemplo un 3H. Debe observarse que hay zonas que deben quedar en blanco; éstas corresponderán a puntos de máxima luminosidad. El trazado debe modelar el plano del cuerpo de la figura, torneando la forma. Sobre la primera aportación de grises se oscurecen las zonas de más sombra con ayuda de un lápiz más blando, sin que llegue a ser éste el que se utilizará definitivamente para las sombras más oscuras. Debe intentarse en todo momento un trazado que modele las formas, aumentando la intensidad del tramado en las zonas de mayor oscuridad.

A través del trazado se pueden realizar sombras que modelen el cuerpo de la figura.



El juego de contrastes simultáneos aumenta la intensidad de las zonas de luz.



Las sombras en el apunte rápido

El sombreado que se realice en el apunte rápido no tiene por qué ser tan elaborado como el realizado en un trabajo de valoración, pero sí lo suficientemente explicativo de las principales zonas, según su luminosidad.



El trazado rápido permite el sombreado en apuntes inmediatos.



Gradación en la escala de grises utilizando un lápiz blando (6B) y otro más duro (2B).

El trazado de sombras debe realizarse de manera sintética, con un tipo de trazado que permita la solución de planos de manera rápida y concisa. Las zonas oscuras se deben solucionar en primer lugar trazando un rayado en zigzag más cerrado cuanto más oscura resulte la sombra.

El sombreado por valoración se realiza a partir de fundir los diferentes tonos de grises por medio del difumino o de los dedos. Los blancos y brillos se abren con goma de borrar.

Valoración y trazo

El dibujo de figura requiere en muchos casos un profundo estudio de la valoración de las sombras y del trazo. El intercambio de lenguajes en el dibujo da vida y dinamismo, tal como planteaba Ingres en la mayoría de sus dibujos; el gran artista elaboraba finos trazados definiendo la figura, que alternaba con profundos estudios de valoración en las zonas que pretendía realzar.

Jean-Auguste Dominique Ingres, Autorretrato. El dibujo lo tiene todo, excepto el color.



Sombreado valorativo

El sombreado de valoración funde los diferentes tonos de grises a través de tonos intermedios; para este tipo de trabajo se requiere un profundo estudio de las luces y de la estructura interna de la figura, ya que las formas de ésta no se describen a partir del dibujo, sino desde las sombras que se producen a partir de los puntos de luz en los volúmenes más incipientes.



MEDIOS TÉCNICOS. LA FIGURA AL ÓLEO

A partir de la introducción del óleo en Italia desde Flandes durante el Gótico, la representación de la figura cambió de forma radical. Técnicamente el óleo presenta una serie de posibilidades muy amplias con respecto a las técnicas como el temple o la encaústica; las gamas de color y las gradaciones que permite el óleo son realmente ricas en cromatismo y luminosidad, cosa que se hace especialmente útil en su aplicación en la pintura de figura por la necesidad de plantear carnaciones, modelar el sombreado o realizar veladuras. Así mismo el óleo permite una gama de posibilidades plásticas muy extensas, pudiendo plantearse de forma texturada o totalmente lisa.



En el encaje tanto del apunte como del manchado en el cuadro, deben observarse proporción y composición, sin entrar en detalle.

Encaje

El encaje de la figura que va a ser pintada al óleo se puede realizar tanto con carboncillo, lápiz o incluso óleo muy aguarraado.

Para el encaje de la figura se tiene que observar un gran cuidado en las proporciones de las formas, sin ser necesario entrar en detalles, puesto que la calidad densa del óleo permite la construcción de la figura de una forma progresiva. El encaje debe realizarse de la manera más sintética posible, buscando en la figura unas formas generales reduciendo al máximo la capacidad descriptiva y centrando el interés de dicho encaje más en una búsqueda de las proporciones y de la construcción, que en el desarrollo de detalles sin importancia.

Manchado de la figura

Si se ha realizado un encaje general que consiste en el sosten de lo que posteriormente se va a pintar, el manchado será una primera aproximación a la búsqueda del cromatismo, no de las formas; para ello se van cubriendo las diferentes zonas de la figura, entendiendo los colores por zonas, sin entrar en más detalle que el marcado por un encaje de manchas. Debe considerarse la posibilidad que brinda la técnica del óleo, de una construcción progresiva por capas, que permitan la realización



Encaje de la figura.



Manchado.

de efectos de fundido sobre el color inferior; es decir, para pintar una mano, se puede partir de un esquema romboidal que será pintado con un tono carne realizado con amarillo de Nápoles y una pizca de carmín; sobre esta mancha se pueden definir poste-



Evolución desde el manchado al desarrollo final de la obra.

riormente los dedos con nuevas pinceladas más finas de color carne, oscurecido con un poco de siena o sombra quemada y azul oscuro para las sombras.

Alternativas técnicas y de estilo

Cada técnica adquiere unas calidades y características propias en la realización de la figura, aunque utilicen una misma técnica. El óleo permite un sinfín de variedades técnicas que se adaptan con facilidad a todos los estilos de pintura. La figura se puede representar desde un punto de vista totalmente figurativo y realista a partir de una aproximación progresiva tanto al color como a la forma, permitiéndose un elaborado trabajo de veladuras que consiste en concretar el color a medida que

Marià Fortuny, Desnudo en la playa de Portici.



Matisse. Bañista.

se van secando las capas. La veladura se realiza a partir de aceite de linaza, esencia de trementina y muy poca cantidad de óleo, dando como resultado una pintura transparente.

La figura acabada

La figura al óleo permite un altísimo nivel de acabado y a la vez una acabado matérico en el que la masa de pintura permanece sin perder el volumen del empaste inicial.

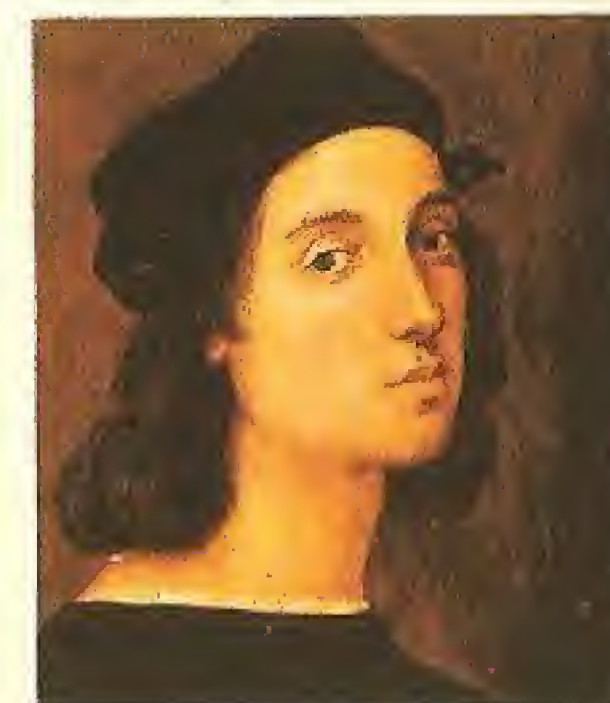
Se puede plantear la figura a base de finas capas realizadas



El salto al realismo

Hasta que los pintores flamencos no exportaron su técnica a Italia hacia el siglo XIV, los artistas realizaban la obra con una compleja y limitada técnica, el temple, un procedimiento pictórico realizado a base de huevo o de cola. El óleo permitió un gran avance técnico, por lo que los artistas no dudaron en desarrollar esta técnica que permitía una pintura elástica con grandes posibilidades a la hora de realizar carnaciones, volúmenes y ropajes.

Rafael, Autorretrato. El óleo permitió la realización de un realismo no conseguido con la técnica del temple.



con pinceles delicados de alta calidad, los cuales no dejan un rastro tangible ya que acarician la tela con suavidad.

Por otro lado, a partir del manchado inicial, se puede realizar una pintura densa y con gran gestualidad, con un modelado de la pintura realizado a partir de pinceladas gruesas.

Pinceladas y fundidos

El resultado de la técnica del óleo se basa en el tratamiento que desde el inicio se haga de la pintura. En realidad en esta técnica no importa que un tono claro se pinte sobre otro oscuro, ello permite una corrección

constante a lo largo de toda la elaboración de la figura. La pincelada es la técnica a través de la cual se van modelando las formas de la figura; debe tenerse en cuenta que el sentido de la pincelada define los diferentes planos de la figura, de este modo se pueden incorporar a la figura volúmenes y fundidos. Los fundidos son superposiciones de un color sobre otro, de manera que el añadido se mezcle sobre el inferior de manera progresiva, sin llegar a superponerse como capa; el fundido es realmente efectivo en trabajos de valoración y modelado de las formas.

MÁS SOBRE ESTE TEMA

- Dos formas de pintar p. 34
- Figura vestida al óleo p. 88

Proceso de acabado de una obra al óleo de Badia Camps.

Fundido y degradado del color al óleo.



Superposición de pinceladas.



MEDIOS TÉCNICOS. ACUARELA

La acuarela es uno de los medios pictóricos más delicados y a la vez complejos que existen. Se basa en la superposición de capas de color transparente para obtener las tonalidades oscuras, estas capas de color se denominan *veladuras* o *aguadas* y su dominio constituye la aspiración de todo acuarelista. La acuarela permite un trabajo de figura muy luminoso y transparente. La cuestión del dibujo se hace fundamental, pues esta técnica, debido a su transparencia, requiere una base dibujística muy precisa, ya que no permite una fácil corrección ni en las formas ni en el color.



Un dibujo claro y conciso

La acuarela requiere una gran concisión en el dibujo que la precede; es importante establecer las líneas del dibujo de manera que el artista consiga tener una pauta muy nítida para entender las formas que debe ocupar cada color.

La figura que va a ser pintada con acuarela debe poseer las características de un dibujo totalmente acabado, pero con la diferencia de que las valoraciones de grises deben evitarse a toda costa. El dibujo estará cons-

Antes de comenzar a plantear el color con acuarela es necesario realizar un detallado dibujo sin ningún tipo de valoración.



truido por las líneas precisas, sin sombras, para de este modo poder realizar la valoración correspondiente a través del color.

La concisión de la figura dibujada será tan evidente como el resultado pictórico al que se pretenda elevar el cuadro.

La transparencia como base

La acuarela es un medio completamente transparente, hasta el punto de que es la transparencia la base del color.

El medio de la acuarela se utiliza a partir de la adición cromática, partiendo siempre de tonalidades claras casi transparentes, porque siempre se puede oscurecer un color que ha resultado claro; por el contrario un color oscuro no se podrá aclarar tan fácilmente.

Se parte del dibujo completamente definido y una veladura

En la técnica de la acuarela no existe el color blanco, por ello la transparencia del medio es la única forma de producirlo, en este caso el color blanco se ha realizado permitiendo que el blanco del papel quede en reserva.

de acuarela casi aguada manchará las zonas de la figura más luminosas; sobre esta capa de color se podrán añadir otros colores o tonos más oscuros, respetando siempre y sin cubrir las partes que reflejan puntos de luz.

Dos posibilidades: húmedo o seco

Tras pintar las formas de la figura que corresponden a los colores más luminosos, las capas de color sucesivas se pueden aplicar de dos formas diferentes, dependiendo tal cuestión de

En la realización de esta figura se han alternado las técnicas húmeda y seca; Las fusiones de color se han realizado con la acuarela todavía húmeda, mientras que en las zonas en las que aparecen los tonos cortados, el color más oscuro se ha realizado con la base de acuarela seca.



Un planteamiento directo con acuarela. Los tonos más oscuros se han añadido antes de que se seque el color de base.

cómo se quiera resolver la pintura. Por un lado aquellas formas de la figura que requieran un trabajo de detalle se deben pintar cuando la capa de color inferior se ha secado por completo, así la nueva veladura no se mezclará con el fondo y se podrán cuidar los detalles. Esta técnica es apropiada para realizar zonas delicadas como el rostro, o para definir planos que deben entenderse separados, como, por ejemplo, delimitar una zona del cuerpo con respecto al fondo.

También se puede plantear un tipo de trabajo sobre el fondo humedecido; así las formas y los colores se pueden fundir y ser modelados sin que se solapen los diferentes planos.

MÁS SOBRE ESTE TEMA

- La figura en la pintura y en el dibujo p. 66
- Figura y paisaje en la práctica p. 78



La acuarela y la figura modernista

El Modernismo retomó temas y formas de hacer provenientes del arte oriental, la figura cobró una gran importancia como iconografía, la cual era representada como centro de temas mitológicos y en muchas ocasiones con carácter puramente ornamental. La acuarela sirvió para iluminar con color muchas de aquellas figuras dibujadas con finas líneas que permanecían visibles a través del medio pictórico.

Anónimo, Balkis, reina de Saba.

La pintura oriental influyó en el Modernismo.



La acuarela es uno de los medios pictóricos más propicios para tomar apuntes.



Acuarela como apunte

La acuarela es un medio pictórico muy práctico para la realización de apuntes de figura; se puede partir de una ligera aguada con la cual realizar pequeños apuntes de pose y desarrollarlos posteriormente con una paleta completa de color.



El apunte de figura es uno de los ejercicios más prácticos que se pueden realizar para entender la figura, tanto para la propia técnica de la acuarela, como para el resto de las técnicas pictóricas.

Papeles y pinceles

El papel es el soporte de la acuarela, por ello, y dado que es un medio pictórico con el agua como base, se debe poner un especial interés en su elección, ya que en gran medida depende del papel el resultado final de la obra.

El papel para acuarela presenta un grano que puede ser grueso o fino; para la pintura de figura que requiera un acabado muy meticuloso siempre resulta conveniente la utilización de un papel de grano fino o mediano; por el contrario, para un tipo de trabajo más impreciso y gestual se puede utilizar un papel con una superficie fuertemente marcada o texturada.

El pincel de acuarela debe ser de pelo fino, elástico y con capacidad de carga.



FIGURA Y PAISAJE EN LA PRÁCTICA

El paisaje es un tema pictórico que se puede catalogar como género propio; sin embargo, son muchas las ocasiones en las que la figura aparece como protagonista en cuadros de paisaje.

La integración de la forma humana dentro del paisaje depende del protagonismo que ésta deba desarrollar en el cuadro, pudiendo ser representada de manera más o menos sintética, dependiendo del grado de figuración que se pretenda llevar a cabo.



El paisaje urbano es difícil de pintar al natural, y más cuando se pretende integrar con personajes; por ello la fotografía es un buen apoyo de referente.



El paisaje y su integración con el modelo

La mayoría de las ocasiones en las que se pinta un personaje en el contexto de un paisaje, requiere del pintor un gran esfuerzo de síntesis para obviar aquellos elementos que resultan innecesarios para el cuadro. El

entorno del paisaje es importante de cara a crear una sensación atmosférica, pero no como recurso para llenar el espacio. Las figuras deben poder respirar y todo aquello que las rodea debe servir como un entorno ambiental que apoye los colores y las formas del protagonista del cuadro.

Claro que se pueden plantear paisajes detallados con figura, pero si aquello que interesa representar es la figura, téngase en cuenta la importancia de la misma.

Planteamiento y encaje

Por complejo que pueda ser el paisaje, la atención debe centrarse en la figura. El encaje, las líneas principales, deben ir dirigidas a ésta, quedando el paisaje dentro de un nivel de representación más elemental. En el caso de la acuarela, se debe especificar, a través del encaje a lápiz, aquello que vaya a recibir la atención pictórica. El motivo es evidente: la acuarela, como medio totalmente transparente, requiere de una guía precisa como es en este



El modelo escogido es un músico, su organillo y el perro tumbado. La composición de las figuras parece equilibrada y el paisaje urbano en este caso se considerará como un fondo, dando mayor importancia al personaje principal.



La figura se va a pintar con acuarela; este medio requiere un completo dibujo, en el cual se observen todas las proporciones así como las zonas que deben ser pintadas. Este trabajo no requiere la realización de valores con el lápiz puesto que los volúmenes se obtienen a partir del color.



Se plantea el fondo del paisaje, en este caso el follaje de los árboles; el color utilizado ha sido el verde vejiga muy aguado, usado en diferentes intensidades.

caso la línea del lápiz. Por el contrario, la zona correspondiente al paisaje no es dibujada, la intención es que aparezca difusa, por ello se pintará directamente, con mucha agua, dejando más cantidad en aquellas zonas que requieran algo más de densidad en el color.

Así mismo, las figuras del fondo apoyan la sensación de profundidad y de urbanismo; se resolverán con manchas directas y ligeras, jugando con el blanco del papel para definir sus formas.

Los planos y los detalles

Se establecen tres planos de profundidad, cada uno con un nivel de representación diferente.

En el primer plano se encuentra la figura principal, aquí los colores son estudiados por zonas que están acotadas a partir del dibujo de lápiz. El trabajo de pintura en el plano principal entra en detalle a partir de situar masas de color general claras, a las cuales se les añadirán posteriormente detalles tonales más oscuros si lo requieren.

En el segundo plano se encuentran las figuras que ya han sido planteadas desde un principio.

Por último, el plano del fondo no se tocará para mantener ese efecto de profundidad y atmósfera.

La profundidad acentúa la figura en el paisaje.

Se pintan los colores más intensos que no requieren modelado: rojo cadmio puro para el organillo, amarillo cadmio naranja para la zona iluminada.



Se utiliza tierra siena tostada para las mangas y el cuello de la camisa; el jersey ha sido pintado con un siena muy claro, acentuando el color en las zonas de las arrugas.



Los últimos detalles

Cuando se han pintado todos los planos generales a base de entonaciones claras se pueden elaborar los detalles y sombras más oscuros, teniendo en cuenta que la base de color debe hallarse completamente seca; de no ser así, la acuarela se extenderá hacia donde haya humedad.

La cara se ha pintado con una ligera aguada de color siena, dejando en reserva la barba. Las perneras del pantalón se realizan con una aguada de color gris, aclarando con el pincel seco la zona más iluminada.



Los pliegues del pantalón se realizan del mismo color que la chaqueta, cuando la base está completamente seca y una tonalidad gris oscura servirá para velar la pierna que está en la sombra.



El paisaje en los temas con figura

Son muchas las ocasiones en las cuales el paisaje consta como fondo o contexto de un tema en el cual la figura es el tema principal. En la tradición paisajística se suele incluir a menudo la figura como un referente ocasional, el cual suele tener un papel casi anecdótico, pero en otras ocasiones como en el caso de la pintura romántica, la figura es uno de los puntos de interés en el paisaje, situándose enfrentada a los poderes de la Naturaleza, tal como describía en su obra el artista romántico Caspar David Friedrich.



Caspar David Friedrich, Monje al borde del mar (fragmento).

MÁS SOBRE ESTE TEMA

• Medios técnicos. Acuarela p. 76

Los últimos detalles han consistido en plantear un ligero gris en el suelo del primer plano así como pequeños matices que han acabado de definir formas.



MEDIOS TÉCNICOS. PASTELES Y CRETAS

El pastel se considera un medio totalmente pictórico, sin embargo su aplicación y uso se realizan como si fuera dibujo. Los trazos directos y espontáneos acercan este luminoso medio al lenguaje del dibujo, de tal modo que, a través de la pintura y del dibujo a pastel, se puede llegar a elaborar tanto una obra puramente pictórica como dibujística.

Las cretas dentro del mismo carácter seco del pastel son más indicadas para el dibujo propiamente dicho, pues presentan una gama monocroma, acertada para las valoraciones tonales.

La técnica y la forma

Tanto el pastel como las cretas son medios secos y opacos que permiten la aplicación inmediata y la superposición de colores claros sobre oscuros.

Este medio seco se puede comenzar a plantear de dos formas igualmente válidas, en primer lugar con un planteamiento puramente pictórico, a grandes

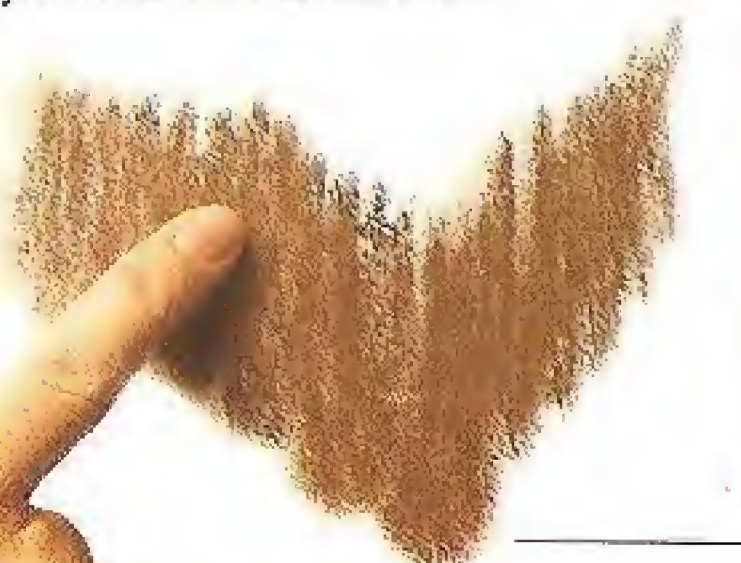
La fusión de tonos se puede realizar prácticamente sin difuminar.



Como medios secos y opacos, el pastel y las cretas permiten la superposición de tonos claros sobre oscuros.



Su falta de estabilidad permite un fácil difuminado y fundido con los dedos.



El difumino permite un difuminado más puntual y preciso que los dedos.



rasgos, con líneas que encierran formas geométricas, que se irán definiendo a medida que se elabora la figura; o bien se puede iniciar la figura con un tratamiento totalmente dibujístico, con un encaje general de las formas y una elaboración monocroma, tal como se realizaría un dibujo a carboncillo, para posteriormente ir añadiendo color a base de capas superpuestas.



Medio pictórico y de dibujo

La ambigüedad del pastel le proporciona una doble carta de validez para actuar como un medio dibujístico o pictórico.

La figura representada con pastel presenta un carácter fresco y espontáneo, si no se peca de una insistencia en la fusión de los colores. El pastel tiene una amplia gama de colores, precisamente para evitar las mezclas, cosa que deslucen el resultado. La figura puede contener un gran número de matices, pero se debe evitar en lo posible mezclar los colores en el trabajo pictórico, ya que los pasteles, por su contenido alcalino, cuando se mezclan con los dedos, ponen en evidencia ese velo blanquecino tan característico de un mal uso técnico del medio.

El planteamiento de las formas se realiza como un dibujo valorativo al carboncillo.

Pequeño proceso de la realización de una figura con pastel.



La figura y la valoración con cretas

Las cretas, a pesar de tener una composición similar al pastel, difieren de éste en el cromatismo. Así como el pastel posee una extensa gama de colores y tonos, las cretas se caracterizan por lo contrario. La gama de colores es muy reducida: blanco, sanguina y sepia. A pesar de esta restricción cromática, las posibilidades de las cretas en la representación de la figura son muy elevadas, permitiendo igualmente la superposición de planos y la mezcla entre los tres tonos, a los cuales se puede sumar el propio color del papel, que se integra en la obra como un color o tono más.

La elaboración de la figura con cretas parte de un esquema en el cual se observan las proporciones y las formas de la pose, para posteriormente comenzar a realizar una valoración de los diferentes grises, situando por último los brillos más intensos de forma directa con la barrita de creta blanca.

Encaje y sombreado con creta color sanguina sobre papel de color.



Incremento de creta sepia en las zonas más oscuras.



Degas, la luz y la figura

La mayor parte de la obra de Degas está realizada con pastel. El artista eligió este medio por la frescura de los resultados que proporciona. Su obra es de una gran luminosidad y su representación de la figura es casi fotográfica. Aparte de la gran naturalidad con la que la figura surge en la obra de Degas, la cuestión de la luz es otro de los factores que caracterizan su figura, precisamente por la utilización del pastel en forma de color puro sin apenas mezclar.



Edgar Degas, El café-concierto de Ambassadeurs.



Aplicación de creta blanca en los puntos más luminosos.



Aspecto de la valoración tras el difuminado de los tonos con el dedo.

El detalle y los planos de las formas

Los detalles de la figura no conviene matizarlos hasta última hora, ya que la aportación de matices definitivos antes de tiempo puede evitar una completa evolución de los diferentes planos de la figura. No importa

reservar para el final los tonos y colores más luminosos, de este modo se preservarán de la suciedad de otros colores.

El trazo en el dibujo y en la pintura

Tanto con el pastel como con las cretas, la figura se puede plantear de múltiples formas en cuanto a tipo de trazo. Si se observa una barrita de pastel, se puede ver que su sección es cuadrada. Esto permite de entrada tres trazos completamente diferentes, uno de punta, en el cual puede utilizarse la esquina o el lado, sirve para definir formas de la figura o simplemente para dibujar brillos o detalles muy precisos; otro es el que se realiza con la barra de plana y longitudinal, de canto o plana, y permite un trazado firme y preciso, muy válido para el encaje o el desarrollo de formas iniciales; por último, el tercero es el realizado con la barra plana y transversal, de este modo se puede cubrir con rapidez el relleno de amplias zonas. Estos tres tipos de trazados básicos, unidos al trabajo de fusión, tanto con difumino como con los dedos, son las técnicas básicas del pastel y las cretas.

MÁS SOBRE ESTE TEMA

- Medios técnicos. Apunte a carboncillo p. 60
- La figura en movimiento p. 64

ESTUDIO A LA CERA DE UNA FIGURA DE DEGAS

Dentro del uso de los diferentes medios pictóricos, la cera, a pesar de su popularidad, es uno de los más inusuales, aunque son muchos los artistas que manejan y dominan la técnica a la perfección. El trabajo de la cera se denomina también *encáustica* y era corrientemente utilizado en la Antigüedad; hoy en día, por su elaboración, esta técnica ha quedado sin motivo, desplazada por otras que pueden ser más cómodas en su manejo, pero no mejores en cuanto a resultados plásticos. Para acercarse a la técnica de la cera nada mejor que el estudio de una obra de Degas.

El encaje previo y la primera capa de color

El encaje para la realización de la figura con ceras se puede efectuar prácticamente con cualquier medio de dibujo seco, pero el más aconsejable es el carboncillo, ya que permite una corrección inmediata y no permanece evidente si se trabaja sobre el mismo con capas opacas de color. El encaje de la figura se realiza de manera rápida, entendiendo las formas de manera general, sin entrar en ningún tipo de valoración o detalle dentro de las formas de la misma.

Aplicación de las primeras tonalidades de cera. Gris contrastado con toques cálidos.



Aportación cromática y trazo

Sobre la primera base de color se comienzan a plantear añadiduras cromáticas que permiten entrever las primeras tonalidades. Estas nuevas aportaciones de color alternan tonos cálidos (ocres y tierras), con otros más fríos, como el violeta. Con los dos tipos de trazado y sin presionar en exceso para no cerrar el poro, se acaban de concretar las formas generales así como las sombras proyectadas en el suelo por la figura.

El tipo de trazo escogido para cada zona define el plano que la forma, así los volúmenes de la fi-

Sobre la base grisácea se plantean tonalidades cálidas con un trazado suave.



gura se modelan a partir de dejar zonas claras en los puntos de más luminosidad, incrementando la presencia de color en las sombras.

Empastes y equilibrio cromático

La sucesiva aportación de tonos continúa alternando el trazo denso y cerrado con un tipo de trazado más abierto, casi dibujístico.

Los colores incrementan su presión en las zonas oscuras y, en todo momento, a pesar de la superposición de planos, las formas son modeladas según la dirección del trazo.

Sobre la primera aportación cromática, un pincel plano de cerda dura mojado en aguarrás servirá para fundir y mezclar algunas zonas que presentan sombreados densos; estos fundidos de color servirán de base para un posterior trazado más definitivo.

Un pincel mojado en aguarrás funde tonos en zonas de sombras densas.



Los diferentes planos de la figura incrementan el color en las zonas de sombra mientras las partes más luminosas continúan mostrando el color de base del papel.



Sobre la base cromática fundida, una nueva aplicación de trazos empasta algunas zonas que son modeladas según la dirección de su trazo.

MÁS SOBRE ESTE TEMA

- La figura y las gamas de color p. 24
- El color carne en la figura p. 44

Matices y detalles

Con la base de color totalmente concluida, se comienza a realizar un aumento en la densidad de trazo, cerrando el poro de la pintura gracias al aumento de la presión de la barra de cera, modelando la forma del trazo y fundiendo éste por presión con los colores de capas inferiores.

Los puntos de máxima luminosidad son tratados con tonos de gris y blanco, mientras que las zonas de sombra alternan los grises con tonalidades azules y cálidas.

Por último, para dar unidad al conjunto, un trazado grisáceo acaba de unificar las masas de color.

Los brillos y matices se aplican con tonos de gris y de blanco directo.



La figura se ha completado con un trazado grisáceo que da unidad al conjunto de tonalidades que la conforman.

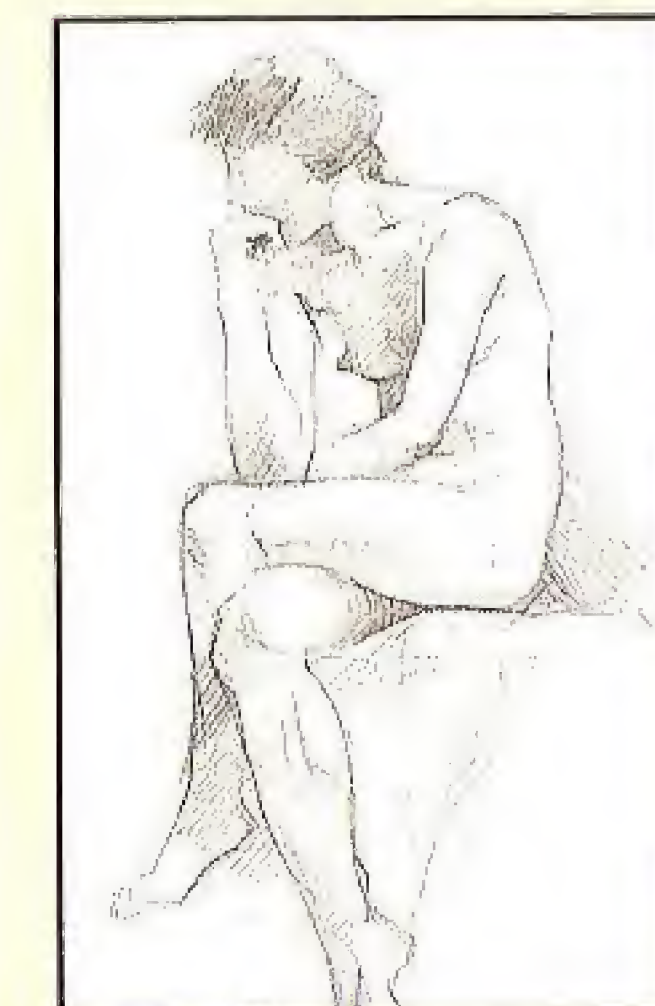
La técnica del negativado

La aplicación técnica de la cera al tema de la figura no tiene límites plásticos; la técnica del negativado resulta tan sencilla como simple. Tras plantear un dibujo en el cual se sitúan las principales sombras sin ningún tipo de valoración, se pintan con cera blanca, parafina o simplemente un cabo de vela todas las zonas que deberán aparecer blancas. Si el papel tiene grano y se quieren blancos puros, debe insistirse con la cera hasta cubrir totalmente el poro. También se puede jugar con un tipo de trazo más suave, que simplemente acaricie el papel sin llegar a cerrar completamente el poro. Cuando está planteado el dibujo, basta pasar una aguada para que en todas las zonas en las cuales hay cera, la aguada no pueda penetrar, quedando entonces tales blancos en realce con un marcado efecto gráfico.



Realización de la técnica del negativado en la práctica.

Tras plantear el dibujo con sus sombras, se pintan con cera blanca las zonas de la figura que deben quedar en reserva. Una vez completado el dibujo se pasa una aguada de color; en las zonas donde haya cera el color no podrá penetrar.



VALORACIÓN Y COLORISMO EN LA FIGURA

A partir de la aportación de los impresionistas, la pintura se ha entendido básicamente de dos formas, independientemente del estilo pictórico que la desarrolle. Una, la que entiende el volumen a partir de las sombras, que son precisamente los colores tonales de los cuerpos degradados hacia oscuro, y la otra, a partir del entendimiento de que las sombras son colores propios, locales y no tonales.

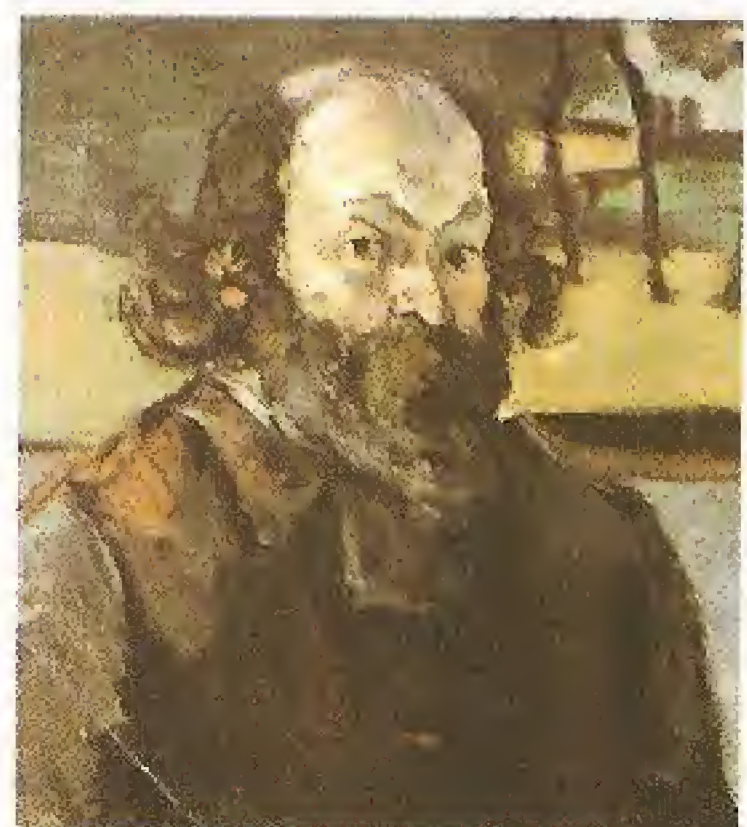


Ingres, Autorretrato. Una perfecta valoración de los diferentes tonos.

La luz tonal y la luz local en la figura

La valoración es el proceso de representación bidimensional a través del cual, el modelo es estudiado a partir de los diferentes tonos de grises; el modelo se representa cromáticamente, entendiendo que el tono de las sombras que se producen sobre el mismo son valoraciones más oscuras del color-luz del modelo.

Cézanne, Autorretrato, con un perfecto entendimiento colorista.



La formas se han planteado a partir de una primera valoración de tonos, separando gradualmente luces y sombras.

Planteamiento de color en la valoración de la figura

La figura, dentro de su estudio cromático, puede interpretarse como un conjunto de tonos que se oscurecen a medida que el volumen va girando con respecto a la dirección de la luz. La valoración de los tonos se comienza a partir de situar sobre la figuras las dos polaridades tonales, es decir el color más claro y el más oscuro, que pertenece a las zonas de sombra; a partir de aquí se buscan los tonos intermedios y se unen éstos a los anteriormente situados a través de un trabajo de fusión o bien de trazado si se realiza con pastel.

MÁS SOBRE ESTE TEMA

- Dos formas de pintar p. 34
- Modelado de la figura. Acuarela y dibujo p. 42

Los degradados de color y los grisados en las formas

La visión valorista de la figura establece un proceso de gradación del color, que es tratado como si de una gradación de grises se tratase; por esta razón siempre es aconsejable realizar apuntes y estudios de figura con técnicas monocromas, como



La valoración se ha realizado de manera monocroma, alternando tan sólo dos tonos de pastel.

puede ser la aguada, o las puramente dibujísticas, como el carboncillo o el lápiz plomo; a partir del estudio de la valoración de grises, resulta más comprensible la valoración a partir del color.

El trabajo de valoración se hace indispensable para entender el modelado de las formas de la figura.

Abriendo blancos delicados con el lápiz-goma.



La valoración se ha completado tras suavizar los contornos con una tono más claro. Por último con pastel blanco se abren los brillos que acaban de modelar las formas.

El colorismo y la primera impresión

La interpretación colorista deja ver el modelo desde otro prisma, los tonos más oscuros se pueden interpretar como colores puros, no como degradados de un color inicial, de esta forma son los colores los que establecen el grado de volumen de las formas a través de connotaciones que, si bien pueden ser tonales, no necesariamente tienen por qué pertenecer a la gama del color local más luminoso, sino que pasan a ocupar un puesto independiente en el terreno cromático, y su relación con el resto de colores que lo rodean ya no es por gradación o valor sino en muchas ocasiones por juego de contrastes, tanto cromáticos como tonales. Por

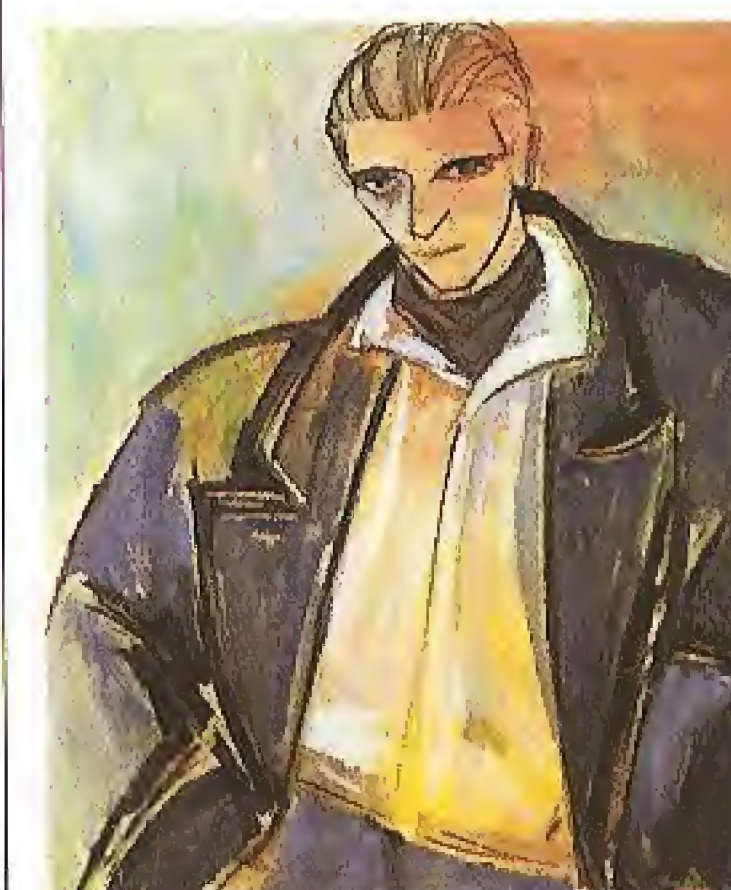
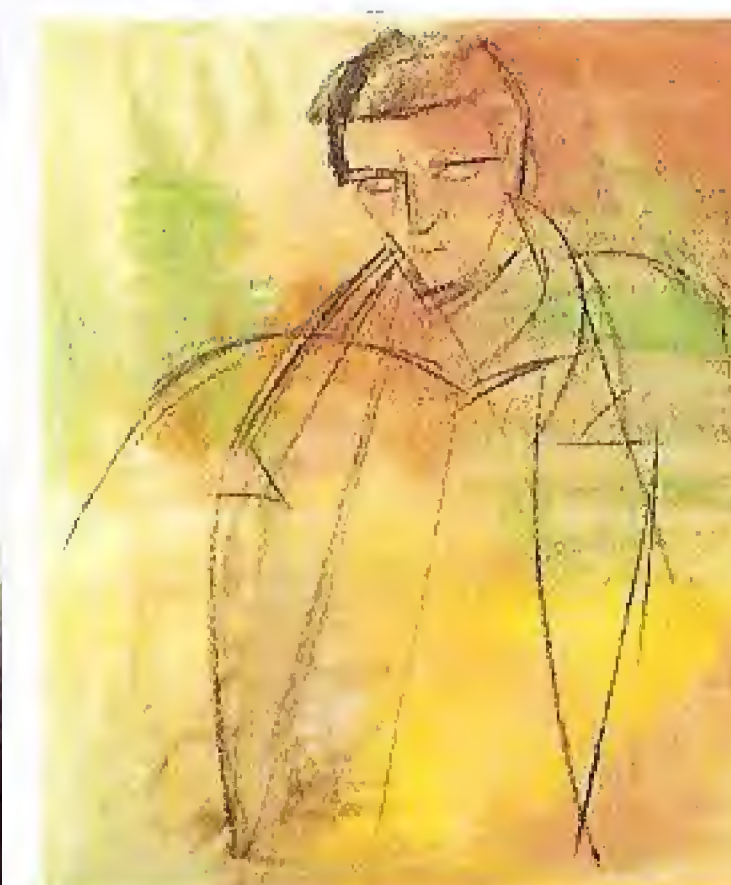


La aplicación del color es directa, por planos y sin degradados.

Los tonos oscuros son colores independientes de los tonos luminosos.

ejemplo, un brazo puede tener una tonalidad realizada con amarillo de Nápoles y un poco de carmín en su parte más luminosa, en cambio las sombras pueden ser ocupadas por planos de amarillo cadmio anaranjado oscurecido con sombra natural.

Encaje para un planteamiento valorista.



¿Dónde está el color real?

El color de la figura, como el del resto del cuadro, es una cuestión puramente interpretativa, factor propio de la visión de cada artista. El color real de la figura siempre es determinado por la luz y por los colores de los objetos que la rodean; por este motivo una misma figura variará de color si cambia de contexto. Después la interpretación valorista o colorista del tema queda en manos de cada artista.

Del colorismo al Pop-Art

La aportación del Impresionismo en el campo del color, se acabó de desarrollar en el Postimpresionismo de la mano de Van Gogh y Gauguin, desarrollando éste el Fauvismo. Precisamente el Fauvismo fue uno de los referentes prácticos a los que recurrió el Pop-Art, nacido en los años 1960 de la mano de Warhol. La aplicación del colorismo se tornó como bandera en esta corriente artística, entendiendo la figura esta vez como planos puros de color, sin ningún tipo de valoración ni siquiera trabajo de paleta. El Pop-Art, ha dejado hoy en día una fuerte huella sobre nuevos trabajos artísticos.



Tomas Lobo, Descansando en ácido (1996). Proceso electrográfico tratado con ordenador.

LA FIGURA VESTIDA

La figura vestida presenta una serie de complicaciones que resultan bien diferentes de las que plantea la figura desnuda. La estructura del dibujo en la figura no debe variar, pero en cambio la situación en la cual se toma el apunte puede adquirir matices diferentes en cuanto a texturas de los planos que presenta la ropa o el incremento de sombras y luces por efecto de los pliegues. Es importante el estudio de la figura vestida de cara a un entendimiento del modelo en su entorno.

El encaje de la figura

La figura vestida debe mantener la misma construcción interna que el modelo desnudo. La explicación es sencilla: si se parte de un esquema de figura en el que consten a la perfección las proporciones de la figura, supondrá un soporte perfecto para situar sobre tal construcción un nuevo encaje del volumen y formas que suponen las ropas.

Si la figura desnuda se plantea con un esquema geométrico que engloba de manera general las formas, esto mismo debe plantearse para la figura vestida, teniendo en cuenta que las ropas



El encaje realizado con sanguina, estructurando por completo la figura.

Se ha planteado el parecido del rostro y encajado el volumen del cuerpo.



de las figuras no se ciñen a la piel como un guante; por el contrario, desarrollan un volumen que puede llegar a distorsionar la forma si previamente no se ha realizado un correcto encaje.

La ropa como volumen

Sobre un encaje del cuerpo, se pueden plantear las formas que desarrollan las ropas sobre el mismo, estudiando sobre todo cuáles son los puntos de flexión y las articulaciones; un error muy frecuente es situar articulaciones donde no las hay.

El volumen desarrollado por la ropa debe seguir un esquema lógico, planteándose una estruc-

El cuerpo se redibuja, construyendo los volúmenes de la ropa.

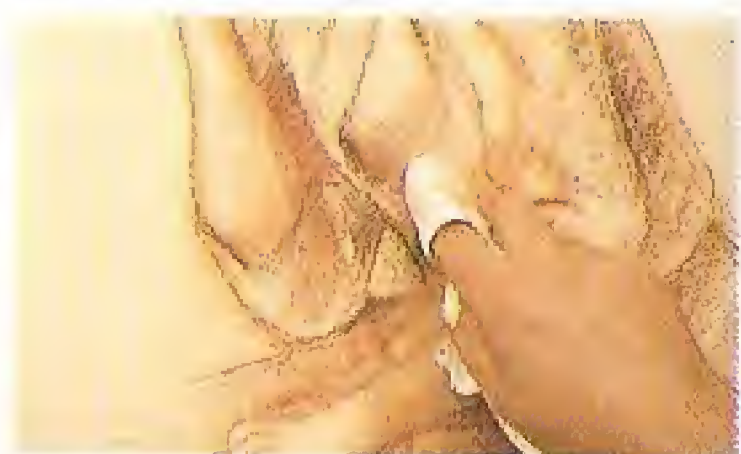


tura que permita entender la caída de la tela, puesto que si no se hace de este modo, parecerá que la figura está envuelta en cartón. La ropa se apoya sobre el cuerpo, promoviendo por el plano apoyado un volumen que se tiende a pegar a la figura y despegándose donde la tela tiende a caer por su propio peso.



Se estudian las luces y se suaviza la caída de la tela a partir de la dirección de la sombra.

Difuminando las sombras más duras con un trapo.



MÁS SOBRE ESTE TEMA

- La figura vestida. La anatomía vestida p. 52
- Figura vestida al óleo p. 88

La valoración ha sido la justa, para no caer en un exceso de detalle.

Un ejemplo magistral



Goya (1746-1828) plasmó, a través de toda su obra, una sobria lección de cómo se debe interpretar la síntesis de la pintura sobre la figura vestida. Con pocas pinceladas, sueltas y ciertas, desarrolla volumen y brillos, aunque nunca explica más de la cuenta, tan sólo lo necesario para comprender en abstracto todo un lujo de detalles que en realidad no constan en el cuadro.

Francisco de Goya y Lucientes, El afilador.



Se ha planteado el color del rostro y oscurecido la parte más profunda de la ropa.

El movimiento de la figura vestida

La figura vestida en reposo presenta hasta cierto punto una facilidad en la representación de los volúmenes, ya que éstos se pueden estudiar más detenidamente; por el contrario, una figura en movimiento no sólo requiere un estudio interno de la estructura de las formas, también sus ropas merecen una cuidada atención: obsérvese que los planos de las telas no caen a plomo por la fuerza de la gravedad, sino que, dependiendo del propio peso de la ropa, textura y violencia del movimiento, éstas se aferran a la propia inercia de la figura, mostrando a través de sus pliegues una serie de líneas que indican la torsión de la ropa desde su punto.



El movimiento queda reflejado en la zona menos definida de la figura: brazos y falda.

Color y dispersión como recurso

En algunas escenas de figura, no se requiere entrar en un riguroso detalle de las formas para representar la figura vestida; a veces unas simples manchas de color son suficientes para insinuar un traje o un vestido. El propio color de la pintura se encarga de explicar las formas de la ropa que dibujan el cuerpo de las figuras. Cuando se plantea un cuadro en el cual los elementos principales no corresponden a la figura, sino que ésta supone un añadido en la composición, la presencia de la misma no debe preponderar sobre las formas principales, sino que su integración se debe plantear de una manera dispersa, con tonos y colores que no destaquen en exceso.

El encaje abarca la figura en conjunto.



El trabajo más desarrollado ha recaído en el rostro y en el cuello de piel, quedando la tela de las mangas más oscura en la zona de los pliegues.

La síntesis de las formas

Para pintar correctamente la figura vestida, deben plantearse desde un principio las formas sintetizadas; si se pueden eliminar los detalles innecesarios, las formas que quedan son las que deben acabar dominando. Las formas de la figura, tanto en reposo como en movimiento, son las que deben dirigir el volumen de las ropas, remarcando claramente cuáles serán los planos de luz, cuáles los de sombra y qué planos de la figura se encuentran más desplazados hacia delante, ocultando los planos posteriores.

FIGURA VESTIDA AL ÓLEO

La ropa merece una especial atención en la representación de los personajes, pues puede ocurrir que artistas muy especializados en la representación del desnudo tengan ciertas limitaciones a la hora de dibujar o pintar las diferentes ropas.

El estudio del pliegue va muy unido a la cuestión anatómica, es decir, el esquema de la figura regirá en todo momento todo aquello que la envuelve.

La luz sobre el volumen

Una de las cuestiones más importantes en el estudio de los ropajes es el análisis que en el mismo se hace de la luz. El volumen de las formas de la ropa se debe estudiar junto con el sistema de iluminación, pues depende de la incidencia de la luz el que una pequeña arruga se haga evidente o, por el contrario, aparezca casi plana.

Una luz lateral en el plano de la tela hace que cualquier alteración en el volumen se evidencie como un fuerte contraste; en cambio, si se sitúa un reflector (un simple panel blanco) en el lado opuesto, este contraste se suavizará.

La ropa sobre el encaje de la figura

Cuando se representa una tela cubriendo una figura, bien sea como un fin dibujístico, o para ser posteriormente pintada, el dibujo previo debe estudiarse con detención los pliegues y torsiones, dónde nacen, cómo se bifurcan y cómo acaban perdiendo su volumen.

La torsión de la ropa se adapta al cuerpo de la figura sobre la cual descansa, las líneas de los pliegues se pueden esbozar previamente sobre el esquema de la figura, comparando de paso las cuestiones anatómicas con el modelo. A medida que las formas se reafirman, se inicia el proceso de valoración, dibujando primero y, una vez decidido el esquema completo, pasando a



En el encaje de la figura vestida se ha tenido en cuenta que el volumen de la ropa es soportado por la estructura del cuerpo. Dicho encaje se ha realizado con la barra de carboncillo plana, excepto en la zona del rostro y el pelo, donde se ha realizado un trabajo más definido.



Esta es la paleta que se va a utilizar en la realización de esta obra.

dar color con manchas generales en un principio y con una posterior reafirmación del cromatismo, observando los suaves degradados y los cortes secos entre zonas de luz y de sombra.

MÁS SOBRE ESTE TEMA

- La figura vestida. La anatomía vestida p. 52
- La figura vestida p. 86



Con un color tierra, se plantea parte del dibujo, así como las líneas principales.



Una primera entonación realizada con manchas pequeñas y enérgicas servirá de guía cromática para el conjunto del cuadro.

Una vez planteada la zona del rostro y parte del fondo, se puede centrar la atención en la ropa de la figura.



Se mancha de forma direccional, con pequeñas pinceladas grisáceas que forman planos.

El estudio con medios de dibujo

Partiendo de la utilización de medios dibujísticos como el carboncillo, el grafito o el lápiz, se puede realizar un profundo estudio de las valoraciones tonales y de la estructura de las principales líneas de los pliegues en el modelo. Puede observarse que el trabajo de síntesis es igualmente importante en el estudio de los pliegues que en el resto del cuadro.

A partir de un continuo estudio de notas y apuntes, se puede apreciar más profundamente el volumen y las formas en los pliegues de la tela para aplicarlo posteriormente sobre la figura de una forma natural.

Luces y sombras

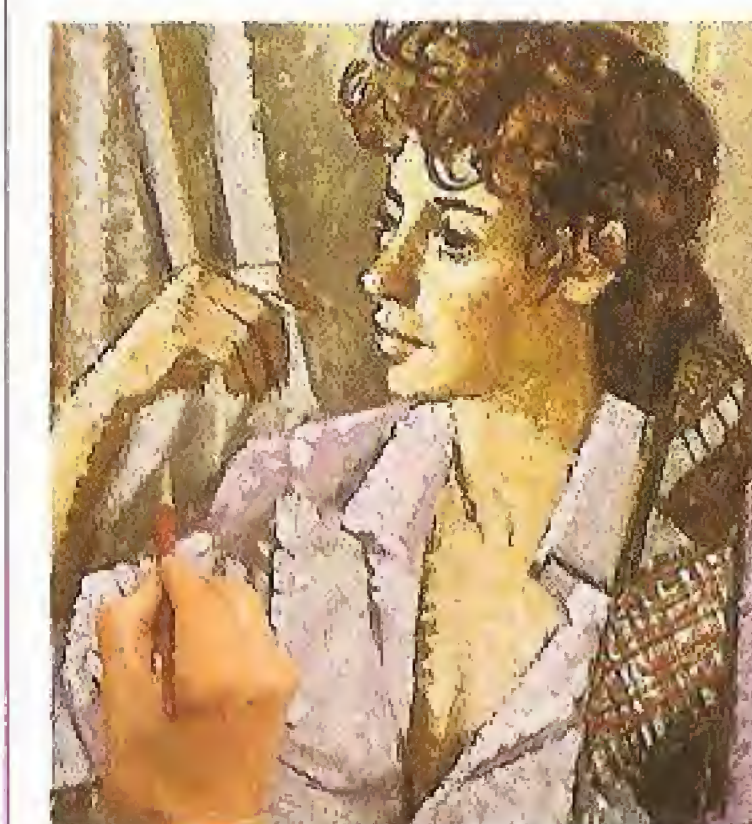
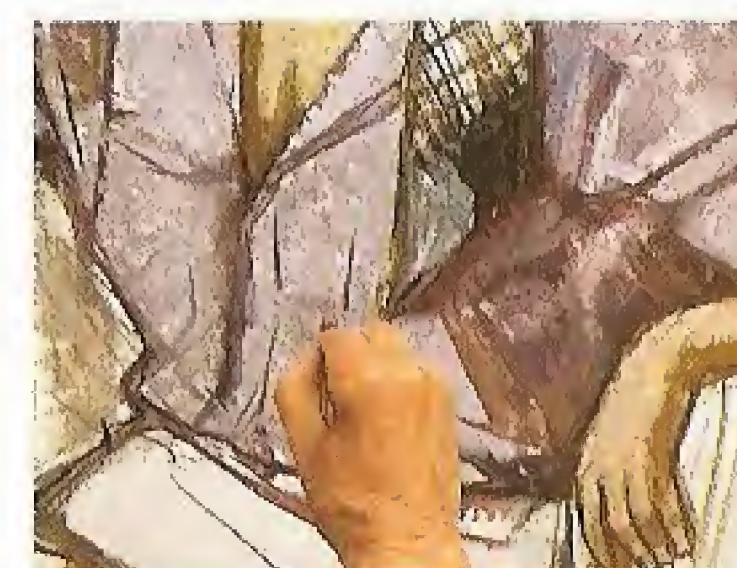
El tratamiento de la luz sobre la tela es de una gran importancia, tanto en el trabajo de valoración como en la aplicación del color. Las sombras en las telas deben regirse por la gama cromática utilizada, añadiendo al color de base de la tela una tonalidad oscura de dicha gama, de manera que se puedan fundir hacia los colores más claros sin crear planos cortados de color, pero, del mismo modo, el color de base de la tela debe tener una tendencia hacia la gama utilizada.

Del modelo a la obra

Cuando se observa el modelo se debe hacer un gran esfuerzo de síntesis a la hora de trasladar los primeros trazos sobre el cuadro. Con un detenido estudio de las zonas de luz y sombra, se entienden los distintos pliegues como si fueran masas de sombra que componen un cuadro. El planteamiento de las diferentes telas siempre es motivo de ejercicio, por ello es recomendable el estudio de modelo de diferentes texturas como por ejemplo una sábana o una manta.



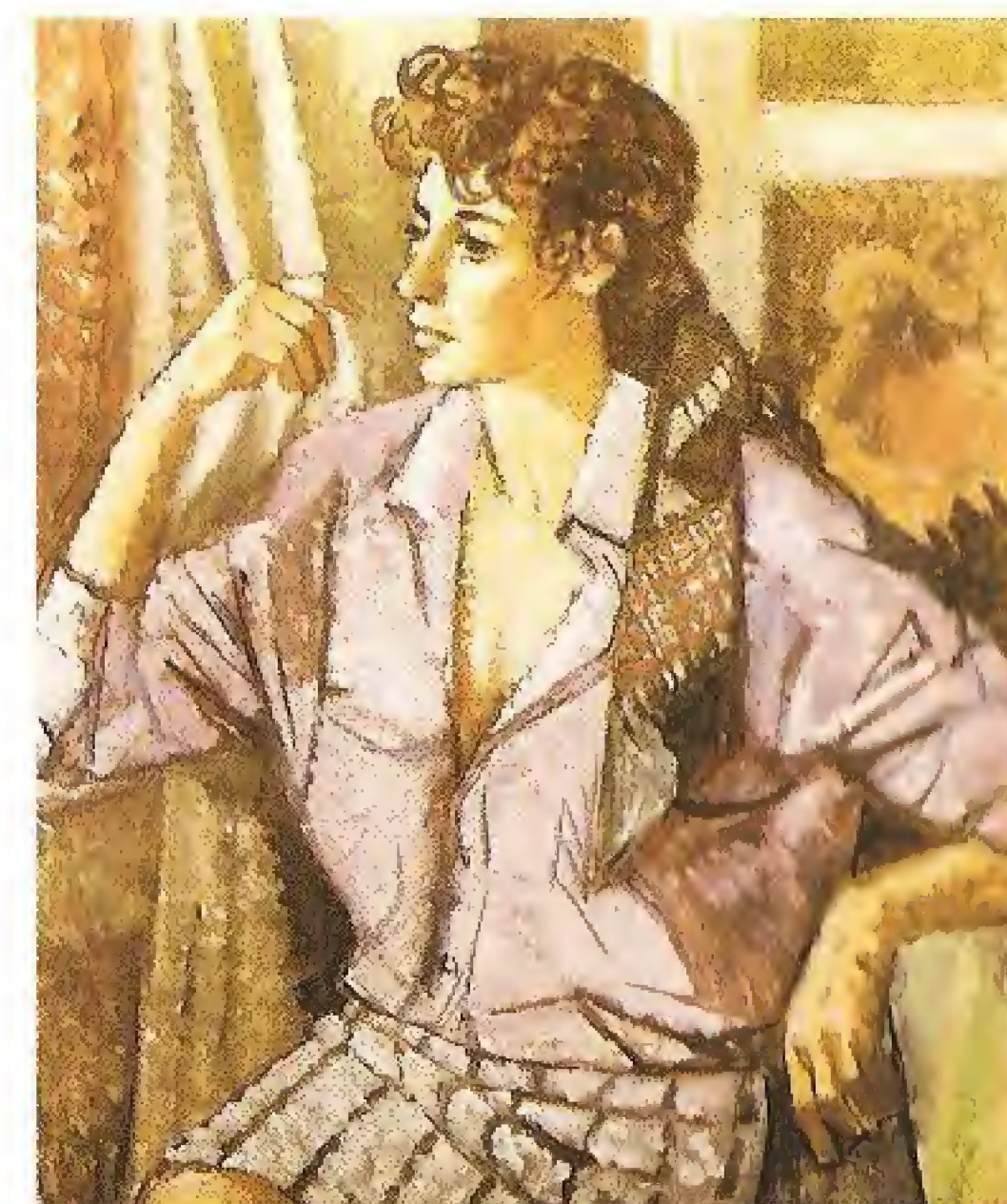
Las zonas de pliegues incrementan la presencia de pinceladas algo más oscuras.



Se suavizan las sombras más duras con tonos que se acerquen a los de los puntos de máxima luminosidad.

Es importante tener en cuenta que, en los pliegues de la ropa, la dirección de éstos proviene del punto de máxima tensión.

No se va a retocar demasiado la figura para que no pierda la espontaneidad de la pincelada.



COMPOSICIÓN CON FIGURAS EN LA PRÁCTICA

La composición es el arte de repartir en el cuadro los diferentes elementos del modelo de manera que se forme un conjunto armónico y equilibrado. A partir de diferentes figuras e incluso de la repetición en el espacio del cuadro de un mismo modelo en diferentes poses, se pueden realizar composiciones muy interesantes de figura, jugando con la disposición de los pesos, del color o simplemente del volumen desarrollado por las formas.

La manera más aconsejable de entender la composición es con la práctica.

Formas compositivas con figura

La figura humana proporciona una gran cantidad de opciones a la hora de plantear cuestiones compositivas, tomando la figura como un referente único dentro del cuadro, o planteando una composición a base de figuras.

La figura humana es uno de los elementos más maleables en el terreno artístico. Su composición se puede adaptar a cualquiera de las posibles formas geométricas del cuadro. Desde la composición circular a la triangular, la figura se puede adaptar al desarrollo de todas las formas geométricas. Cuando se plantea el desarrollo de un cuadro, se puede prever con anterioridad cuál va a ser la composición del mismo, independientemente del modelo elegido, pero siempre lo más aconsejable es desarrollar de forma conjunta tanto la composición como el estudio del modelo.



Jacopo de Barbari., Retrato de Fra. Luca. Composición trapezoidal.

Referencias

En la composición con figura los principales puntos a tener en cuenta son aquellos que atañen a la figura dentro del cuadro, entendiendo que el fondo afecta de igual modo a las líneas compositivas; por ello, cuando la figura posee el mayor protagonismo, las líneas de composición que configuran el fondo se deben reducir al mínimo.

Las referencias en la composición atienden siempre a los valores mínimos de la expresión



Encaje de un grupo de figuras; la disposición de las mismas atiende a una composición circular.

de la forma, es decir, a formas geométricas puras, que marcan un ritmo en el proceso de las masas que se disponen en el cuadro. Así una figura podrá ocupar una forma cuadrangular o circular entre otras; las líneas que estructuran el fondo deben reforzar estas composiciones.

MÁS SOBRE ESTE TEMA

- La figura como tema central p. 30
- Los diferentes encuadres de la figura p. 38
- Composición y ley áurea p. 46

Matisse, el genio de la composición

La figura en la obra de Matisse (1869-1954) cobra un doble protagonismo. Por un lado, la sencillez de las formas a través del dibujo y del color desarrolla un ritmo casi musical; esa misma cadencia de formas y color reafirma el carácter compositivo de la figura a lo largo de toda la obra. Las figuras se ciñen perfectamente a formas geométricas, tanto en su esquema principal, como en las manchas de color que desarrollan.



Henry Matisse, La danza.

Francisco de Goya, Socorro. Composición circular.



Equilibrio y composición

Un grupo de personas sentadas puede ser un buen motivo para su representación. Se debe buscar en el esquema previo un equilibrio compositivo, esto se puede lograr a través de la forma o del color, reforzando con contrastes agudos las zonas que pueden llegar a quedar más descolgadas. Una vez que los principales puntos del equilibrio entre las formas están resueltos, se puede establecer la relación entre las diferentes formas del dibujo de las figuras con elementos que componen el fondo.

Se ha pintado el fondo con dos tonos, uno azulado y otro ligeramente grisáceo.



Ajustando el fondo se entiende mucho mejor el equilibrio y la composición entre las figuras.



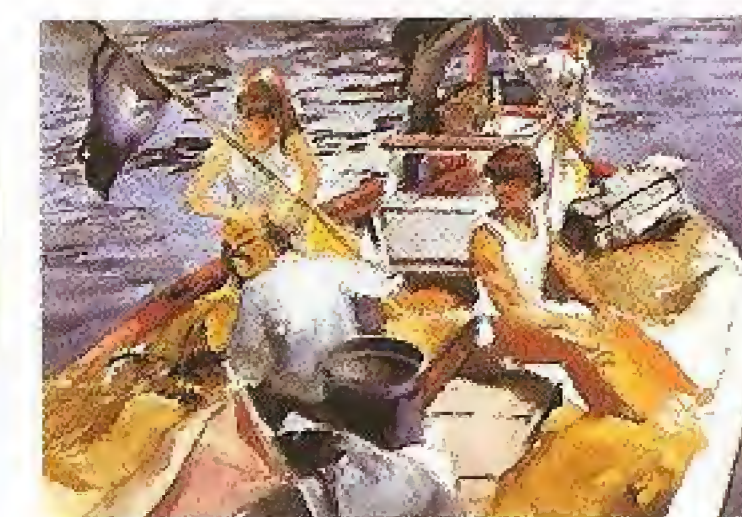
Color y composición

Al igual que en los diferentes elementos del conjunto de figuras, se establece una relación entre las formas que representan y los propios márgenes del encuadre. En cuanto al peso de los elementos compositivos, el color es igualmente influyente en el equilibrio.

Cuando la composición es monocroma, el equilibrio de los diferentes tonos se establece únicamente por las gradaciones de grises, siguiendo la lógica de la ley de la gravedad; es decir, los tonos oscuros pesan más que los claros; éstos se deben intercalar para establecer una



A fin de establecer un orden cromático que se vaya desarrollando gradualmente con el avance del cuadro, se pintan aquellas tonalidades de las figuras que atienden a un cromatismo determinado.



Se procura un cromatismo general dominado por la gama cromática cálida, observando siempre que en la acuarela deben pintarse los tonos más claros en primer lugar.

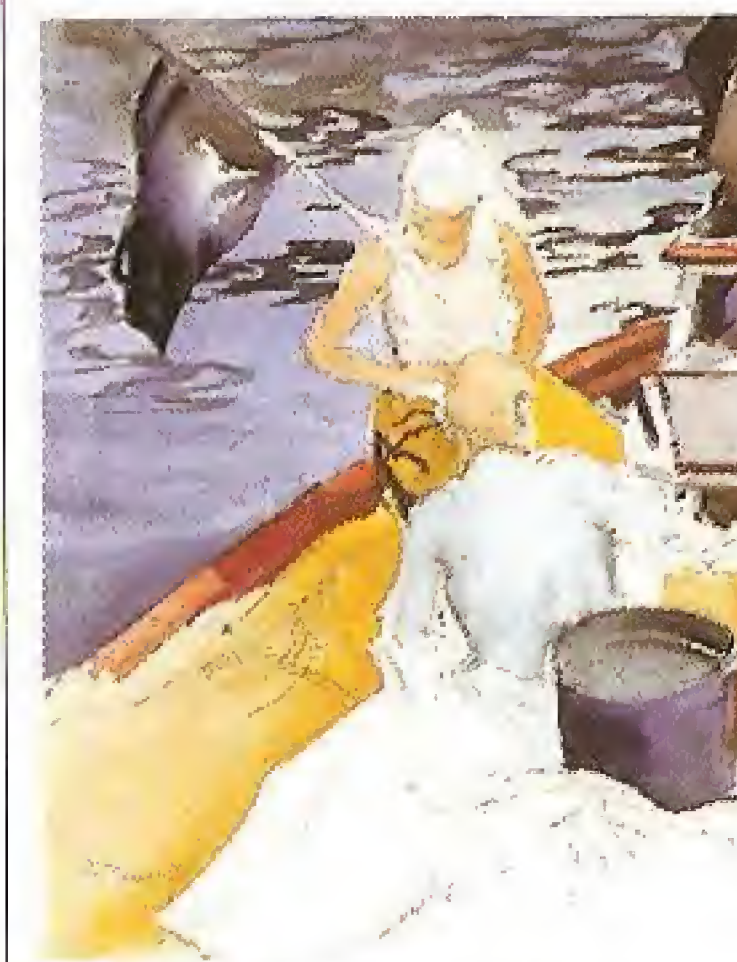


Sobre el fondo del cuadro seco se puede plantear una ligera veladura cálida; ello dará unidad al conjunto y coherencia cromática a los tonos de las carnaciones.

Las fórmulas geométricas

No existe una fórmula magistral para componer con la figura con éxito a partir de alguna disposición geométrica, pero es cierto que la disposición de las líneas maestras del cuadro en formas geométricas a partir de círculos o polígonos, facilita el equilibrio entre las formas de la composición.

El equilibrio conseguido es casi perfecto, tanto en la búsqueda de las formas como en el reparto cromático.



La aplicación de los colores cálidos en las figuras contrasta con la frialdad del color de fondo.



PINTURA Y SÍNTESIS

A través del gesto con la pintura se puede llegar a interpretar de manera sintética cualquiera de las formas existentes en la Naturaleza. Cuando se habla de síntesis no es más que el intento de captar a través de la plástica las cualidades mínimas para que un objeto sea reconocible; esto supone un gran esfuerzo por parte del artista para eliminar del modelo aquellos elementos que no son realmente necesarios, representando de este modo, en el caso que nos ocupa, una figura con los elementos mínimos.



El modelo se debe traducir en el cuadro de forma sintética, captando los volúmenes a partir de líneas y manchas, más claras en las zonas de luz, más oscuras en las sombras.

El plano en la figura

La pintura de la figura es la traducción al plano del cuadro de un modelo tridimensional, por ello se debe poder entender la forma que se observa en la realidad como el lenguaje propio de un plano en dos dimensiones. Es decir, el plano del modelo en el cuadro se entenderá a manera de síntesis, resumiendo las formas y los colores de la realidad a aquella expresión plástica más simple a través del modelado de la forma y de la gradación del color. Los volúmenes en la realidad se traducen en el cuadro a partir de una

Aproximación a las líneas de la figura.



Acercamiento al volumen. En el apunte, la síntesis de las formas es fundamental.



serie de variaciones tonales y cromáticas a modo de planos. Un volumen determinado se entenderá pues como un conjunto de planos que visualmente producen el efecto de modelado.

Formas simples

Los planos de la figura en el cuadro se deben entender previamente a su proceso de elaboración. Precisamente el hecho de comprender la figura, supone saber cuáles son sus líneas esenciales, en definitiva, los planos que forman los diferentes volúmenes o rasgos. Entender estos planos mínimos parte de la síntesis de las formas principales, recogiendo sobre el encaje ya realizado, todos los volúmenes secundarios, como formas más simples. Sólo a partir de en-

A través del encaje completo se pueden ver cuales serán los planos que forman los diferentes volúmenes.



tonces se puede reelaborar el estudio de la figura desde la valoración o el color. Las formas simples vienen dadas por manchas que abarcan de manera general las masas de cada una de las zonas del cuerpo; esto a través de la pintura se soluciona con grandes pinceladas de color plano, conformando la figura por zonas sin entrar en detalle.

Las primeras manchas abarcan grandes zonas y su planteamiento no es muy denso.



La mancha como aliada

Se puede afirmar que la construcción de la figura originalmente se basa en la elaboración de diferentes apuntes, a partir de la situación de las manchas de pintura; dependiendo del medio con el que estén realizadas, irán conformando con mayor rapidez la compleción de esta figura a partir de sucesivas capas de manchas que se fundan con las inferiores.

Las grandes manchas sobre el fondo acotan la figura y acentúan el volumen de la misma.

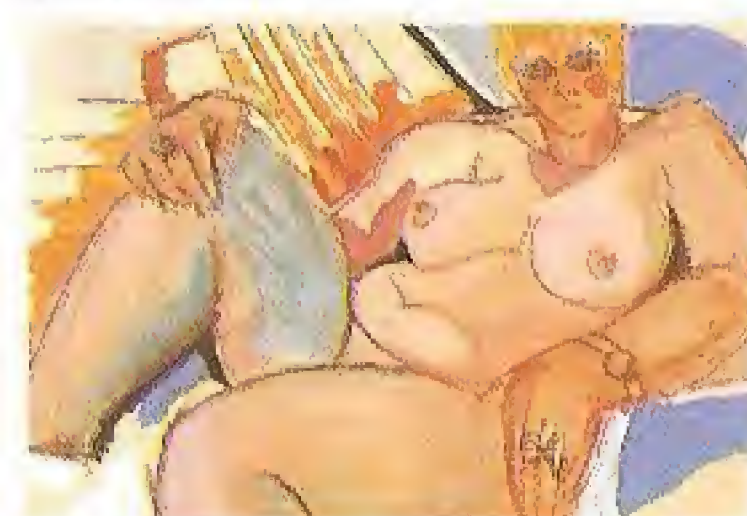


res, matizando y modelando las formas de éstas.

En las técnicas opacas como el acrílico, el óleo, la témpera o el pastel, el manchado se puede realizar a partir de una serie de tonos generales que se irán construyendo posteriormente tanto con manchas de color más claro, como con manchas de tonos oscuros; en estos medios es posible modelar las formas superponiendo planos de color, claros sobre oscuros.



El estudio de los diferentes planos de color varía según la zona trabajada; en este caso la pierna se imprime con una tonalidad grisácea que respirará a través del color que se añada posteriormente.



Dirección y plano según el medio

Las formas de la figura están constituidas por planos que van modelando el volumen según la dirección de la luz. Las zonas de



Las formas se estudian según su volumen a partir de la luz que reciben, manteniendo tonalidades claras en estas.

luzes y sombras son las que definen el volumen en el modelo; estas zonas se van construyendo siempre a partir de un modelado del plano según la dirección de la luz. En técnicas como el óleo, el acrílico o la témpera, los diferentes planos buscan el volumen según la dirección del plano en el modelo, planteando la pincelada con un seguimiento de la forma y no del dibujo que la acota. Por otro lado, el pastel, como medio directo que es, plantea los diferentes volúmenes con la dirección de su trazo en el sentido del plano que se está representando. Esta búsqueda del volumen a través de los diferentes planos se efectuará igualmente de forma sintética, siempre resumiendo al máximo las diferentes aportaciones de tonos.

En este trabajo realizado por Esther Olivé de Puig se ha cuidado al máximo la síntesis de las formas y el color, poniendo sobre el cuadro los elementos mínimos que mejor puedan explicar las formas.

Velázquez, la complicación de lo sencillo

Velázquez (1599-1660) había desarrollado una extraordinaria capacidad de síntesis de las formas y del color. Su gran maestría como dibujante era desarrollada a través de su pintura casi directamente sobre el lienzo, por este motivo apenas se conocen dibujos del gran maestro. La síntesis de su pincelada le permitía solucionar con asombrosa rapidez las formas más complejas. El secreto era un estudio del espacio de cada una de las formas de la figura y el desarrollo del plano con un acertado estudio de la luz.



Velázquez, Las meninas.

Proporción y síntesis

La tan insistida cuestión de la búsqueda de síntesis en la pintura no se encuentra en absoluto reñida con la proporción de las formas que se están representando. Como se supone que se parte de un buen apunte en el que las diferentes proporciones ya se encuentran estudiadas y representadas a través del dibujo, no será complicado plantear los diferentes planos de la figura en conjunción con los restantes.

MÁS SOBRE ESTE TEMA

- Las partes del cuerpo y su esquema p. 16
- La figura como tema central p. 30
- Figura y abstracción p. 48

FIGURA Y RETRATO

El uso de la figura es aplicable a todos los géneros pictóricos, adecuando a cada uno de los mismos el hecho de plantearla. En el género del retrato, la figura tiene un papel muy importante, ya que, a partir de la pose, el personaje retratado adquiere personalidad en el cuadro, no sólo consiste en el entendimiento de la cara y de los rasgos.

La figura del personaje retratado no es una cuestión fortuita, es necesario un gran conocimiento de la persona y a la vez del dibujo para añadir a la obra ese toque maestro de los buenos retratos.



El encaje previene en el cuadro la importancia de aquellos elementos que se pretenden subrayar.



El desarrollo de las formas está de acuerdo con la importancia de la figura.

El encaje y la composición

En el retrato, la composición es uno de los elementos más fundamentales de cara a destacar la importancia y el carácter del personaje retratado. Por ello, dentro del primer encaje, debe valorarse el sentido compositivo y del encuadre, de manera que, en la relación fondo-figura, la forma pase a tomar el protagonismo que requiere.

El encaje siempre debe incluir las referencias necesarias para la realización de la figura,

debiéndose acentuar la elaboración en aquellas zonas del modelo que tienen una especial importancia.

Planos de la figura en el retrato

La importancia de un buen retrato no reside únicamente en encontrar el parecido a partir de la técnica utilizada; el parecido físico se representa con una cierta facilidad cuando se tiene práctica, la personalidad es mucho más compleja de representar.

La pose del modelo ante el pintor es un aspecto tan importante como el hecho de poder representar los rasgos físicos correctamente. La estructura de las

líneas fundamentales de la figura reduce al máximo gran parte de los rasgos generales del retratado, que pueden ser reducidos a formas geométricas que definen parte de los planos más interesantes del cuadro.



Renoir, Retrato de Victor Chocquet. En el retrato de busto, el estudio de la estructura de la cabeza ayuda a entender los diferentes planos en el cuerpo, así como la disposición de las líneas principales.

La pose y el carácter

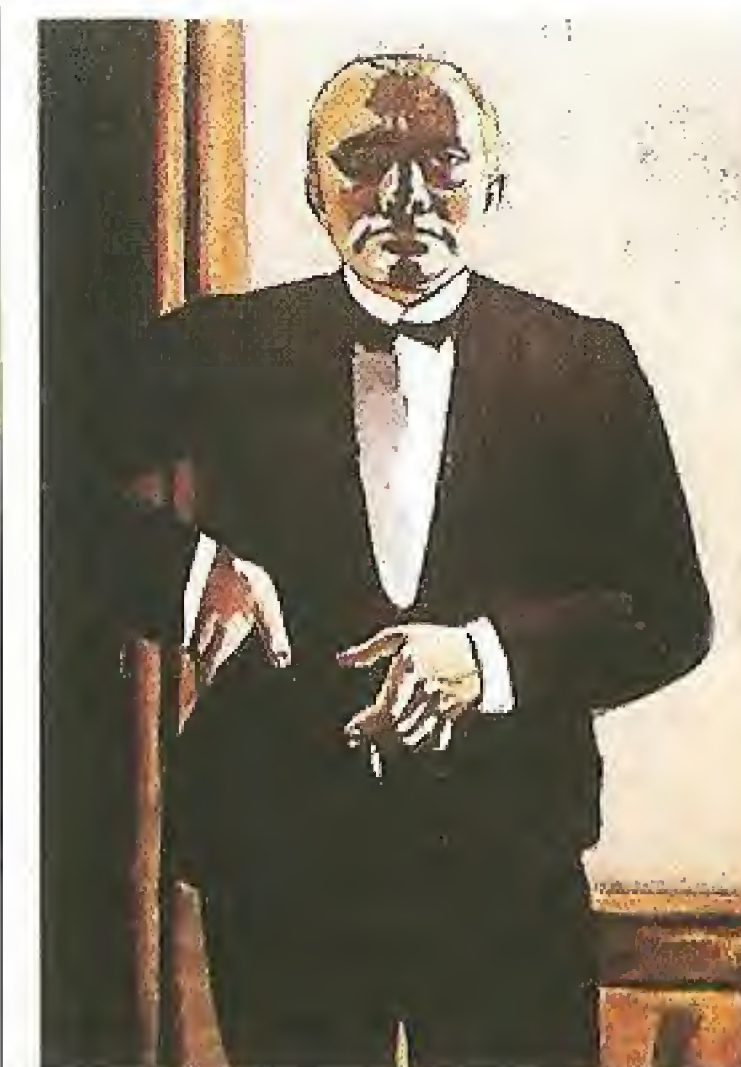
En el retrato el estudio de la pose en la figura refleja todo el carácter de la misma, no es un simple estudio de figura; la cadencia de las formas, el gesto en los brazos o la simple posición de cara frente al pintor son puntos importantísimos a tener en cuenta.

Los diferentes personajes retratados conforman de entrada un esquema básico de su pose. En estas imágenes se pueden analizar varios ejemplos de grandes retratos.



Beckmann, en su Autorretrato en esmoquin, se ve a sí mismo en una pose contemplativa, dominada por una estructura rectangular.

En el Autorretrato con gorro, Manet se presenta desafiante ante el espectador; el esquema básico de su pose denota una gran firmeza al presentar una composición de esquema triangular.



La técnica apropiada

Cada sistema de trabajo puede desarrollar su propia técnica dentro del uso de un mismo medio pictórico; de esta forma, el retrato desarrollado con óleo se adaptará a cada pintor con un sistema y unos resultados diferentes. Por esta razón, una vez aprendido el oficio, cada pintor debe desarrollar su propio lenguaje.

Figura y personalidad

La figura del retratado se encuentra totalmente ligada a su personalidad, esto es una característica que el artista debe aprovechar para resaltar en la obra. La figura, como se ha podido comprobar a lo largo de estos puntos, desarrolla una serie de formas y líneas que permiten trasladar al cuadro el gesto de la pose. En el análisis previo del modelo, las formas fundamentales se rigen por la posición de la cabeza y su relación con el resto de las líneas del cuerpo; así, la figura en el retrato huye del canon establecido y se desarrolla en el cuadro de una forma diferente cada vez.

Modigliani, Lunia Czechowska. Este retrato se puede resumir en un doble óvalo. La sinuosa curvatura de la cabeza y la orondez de las formas reflejan una delicada personalidad.

MÁS SOBRE ESTE TEMA

- La figura como tema central p. 30
- Composición con figuras en la práctica p. 90



Figura

Dirección editorial: M^a Fernanda Canal
Redacción: Ramón de Jesús Rodríguez
Archivo ilustración: M. Carmen Ramos
Fotografías: Estudio Nos & Soto
Diseño gráfico de la colección: Toni Inglès
Diseño gráfico y maquetación: Josep Guasch
Compaginación: José Carlos Escobar

Cuarta edición: septiembre 2001
© 1996 Parramón Ediciones, S. A.
Derechos exclusivos de edición para todo el mundo.
Gran Vía de les Corts Catalanes, 322-324
08004 Barcelona - España

Dirección de producción: Rafael Marfil
ISBN: 84-342-2035-0
Depósito legal: B-34.678-2001
Impreso en España

Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra mediante cualquier recurso o procedimiento, comprendidos la impresión, la reprografía, el microfilm, el tratamiento informático o cualquier otro sistema, sin permiso escrito de la editorial.

Esta colección consta de cuatro series:
SERIE ROJA: Temas pictóricos
SERIE AZUL: Técnicas
SERIE VERDE: Temas varios
SERIE AMARILLA: Historia de la Pintura

Nota: Las leyendas que figuran en las cabeceras de las páginas impares corresponden a:

Título del tema antecedente

Título del tema presente

Título del tema siguiente

Toda la experiencia de Parramón recogida en esta colección de volúmenes básicos, profusamente ilustrados, de consulta ágil y fácil manejo, para que usted pueda conocer la técnica y la práctica de la pintura.

FIGURA

Materiales y utensilios

Técnica y práctica

Aspectos históricos

Notas eruditas

Pequeños procesos secuenciales

Explicaciones marginales

Demostraciones experimentales

Consejos prácticos

TÍTULOS DE ESTA COLECCIÓN:

ÓLEO

PAISAJE

ACUARELA

MEZCLA DE COLORES: 1. ACUARELA

BODEGÓN

DIBUJO

FIGURA

EL IMPRESIONISMO

ISBN 84-342-2035-0

Universidad de Valparaíso
Chile



00082999

9

Parramón ediciones, s.a.